

العدد الواحد والأربعون بعد المائة

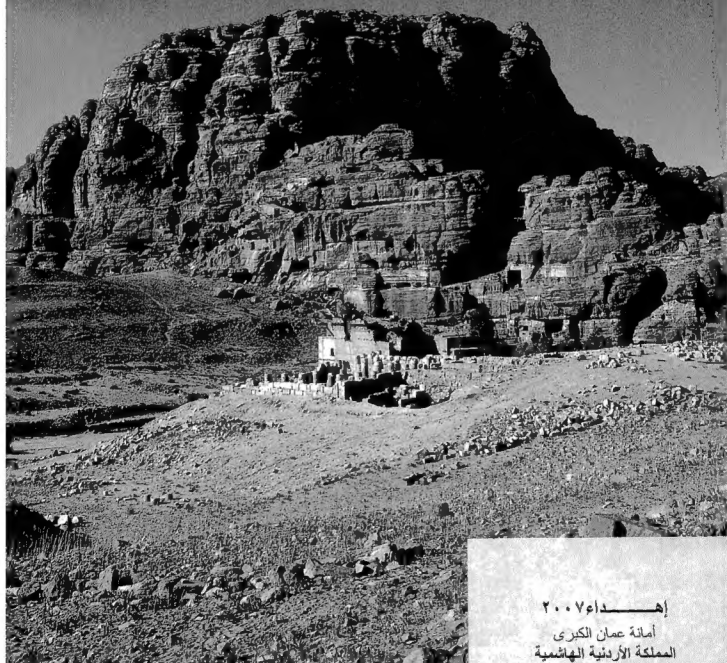
# عمان

مجلة ثقافية شهرية

صوتوا للبترء ..

ملهمة الشعراء  
والكتاب والفنانين





إهداء ٢٠٠٧

أمانة عمان الكبرى  
المملكة الأردنية الهاشمية

## صوتوا للبتراء ملهمة الشعراء والكتاب والفنانين

سورة فازت بالتصويت - وهو ما نحلم به ونسعد - أو لم تفز، لأن الجيل منشغل بمتابعة فضائيات الطرب الهابط و"المسجات" الخالية من أي مضمون، فإن البتراء ستظل في نظرنا ونظر مئات الآلاف من الشرائح المثقفة الواعية التي تدرك أهمية وعظمة هذا المعلم التاريخي الفريد من عجائب الدنيا السبع. ولقد كنا نتمنى أن لا يتم التعامل معها في شأن تقييمها، مثلما هو الحال بالنسبة لمسابقات الفناء التي تنشغل بها بعض الفضائيات، وتكون النتيجة تهميش وإقصاء الأصوات الواحدة، على حساب أصوات لا تقنع حتى أصحابها بأحقيتها في الفوز والسبب واضح - كما يعلم المتابعون - حيث يتم الاحتكام إلى المزاجية القطرية وحجم الأصوات القادرة على توظيفها في هذا المجال.

وستظل البتراء - بعيداً عن النتيجة - ملهمة للشعراء والمثقفين والفنانين وأصحاب الذائقة السوية - هؤلاء وأولئك - ممن استطاعت البتراء أن تفتح أمام أصيנם أبواباً شاسعة من الدهشة من الصعب الخروج من حالتها لتعود قادمة. وستظل البتراء عصية على الإحاطة بكل تفاصيلها الأخاذة من زيارة واحدة، بل ومن عشرات الزيارات. والذين مروا بهذه التجربة ممن قاموا بزيارتها من مختلف دول العالم أدركوا عند زيارتهم الثانية والثالثة والعاشرة أنهم في كل مرة يكتشفون جوانب جديدة، ثم تسعفهم عيونهم أو مخيلتهم على تسجيلها أو اختزانها في ذاكرتهم، وذلك هو سر عظمة هذا الطود التاريخي الساحر الذي ما زالت قراءته أو الإقتراب من العقول التي شيدته على هذا النحو، تراوح ما بين التحليل العلمي أحياناً أو الإكتفاء بالتأمل والفرجة الممتعة أحياناً أخرى. لا نقول ذلك انحيازاً لها بحكم موقعها الجغرافي في بلدنا... لأن في الشهادات المحايدة - وهي كثيرة جداً من آلاف المختصين والعلماء - ما يؤكد أنها منحتهم أعياناً واسعة لكي تستمتع بعظمتها وليس العكس.

أما وقد فرض على البتراء وعلينا جميعاً هذا الشكل والطريقة في الحكم عليها، إن كانت من عجائب الدنيا السبع الجديدة أم لا، فإننا نتوجه إلى طاقاتنا الإبداعية في الوطن العربي الكبير، - ومن المؤكد أن كثيراً منهم قد زارها أو شاهد معالمها عبر شاشات التلفزة - نتوجه إليهم أن يكونوا مع تراث أمتهم الذي لا يخص هذا القطر دون غيره، فهذا التراث سيظل المبرر من هوية الأمة وكثرها الحضاري الذي لا ينضب، مثلما تفعل الأمم من حولنا، تلك الأمم التي شاركتها أمتنا العربية التنديد بالعقول المنفلقة والأفكار الضحلة التي امتدت أيديها ودمرت بصورة همجية تماثيل بوذا في أفغانستان، والتي صمدت في مواجهة كل التقلبات الجوية والزلازل والأعاصير لقرون طويلة ماضية، والتي كانت أرحم من بعض البشر تجاهها.

ليست مهمتكم أيها الأصدقاء التصويت للبتراء فقط، بل وتحريض الغير من العقول المستنيرة على التصويت لها من خلال تعريفهم بعظمتها؛ شعراً، وثقراً، ونصاً وإبداعاً.



الأخلاقية والحداثة للمرأة

بعدسة : حسن تيار

44

الحدث الأسطوري في  
روايات نجيب محفوظ



38

هناك لقاء نجما  
بين السيرة الذاتية  
والشعر من الانهاك



32

من صور المدينة  
في الشعر العربي



26

نهرية الشاعر د. محمد  
سعداوي أنموذجا



## المحتويات

|    |                                |    |                |               |
|----|--------------------------------|----|----------------|---------------|
| ١  | الافتتاحية                     | ٣٢ | من صور المدينة | مهند صلاحات   |
| ٢  | الفهرس                         | ٣٧ | مساحة للتأمل   | نادر رنثيمي   |
| ٤  | قصص الأطفال في تونس            | ٣٨ | فصل المقال     | محمد بوصحابي  |
| ١٣ | ثقافة / مخالفة الأصول          | ٤٣ | نقوش           | مفلح العدوان  |
| ١٤ | بلاغة الألف في سحابة من عصافير | ٤٤ | الحدث الأسطوري | د. سناء شعلان |
| ٢١ | اللامرلي والحسوس               | ٥٤ | شارب نيتشة     | كمال الرياحي  |
| ٢٦ | شمس المعنى / قراءة             | ٦٠ | القرىقية / شعر | إدريس علوش    |
| ٣١ | روافد                          | ٦٢ | سنوثة من زيد   | طالب هماش     |

رئيس التحرير المسؤول  
عبد الله حمدان

### هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل  
د. مهدي مبيضين  
ليلى الاطرش  
خالد محادين  
يحيى القيسي

### المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان  
أمانة عمان الكبرى  
ص.ب. (١٢٢) تليفاكس ٤٦٢٨١٠  
هاتف ٤٦٢٥٠-٨٢

الموقع الإلكتروني [www.ammancity.gov.jo](http://www.ammancity.gov.jo)

البريد الإلكتروني [e-mail:ammman\\_mg@yahoo.com](mailto:e-mail:ammman_mg@yahoo.com)

رقم الإيصال لدى الكتبة الوطنية

(١٢٠٠٢/٨٢)

### التصميم / الأفرار والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

### ملاحظة

توسل للوضوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر الإنترنت  
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تغفل الحلة أية مادة من أي  
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها  
لا تعد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

88

نيل  
الشعر



54

نارب نيشه بظلك  
نصير ابراهيم الكرفي

- ٦٣ وراء الأفق / انقلاب المصاهير ..... عزمي خميس
- ٦٤ نجيب محفوظ وعاشور الناجي ..... د. خالد محمد عبد القوي
- ٧٣ مجرد سؤال ..... ليلى الاطرش
- ٧٤ المتخيل السري ..... شادية شقروشي
- ٨٤ المنظور الجديد للزمن ..... عبد المالك أشهبون
- ٨٨ فيلم الشهر ..... يحيى القيسي
- ٩٢ إصدارات جديدة ..... أحمد الشعيبي
- ٩٦ الأخيرة / نص الاخرية ..... غازي النخبة

إنَّ قَصَصَ الأطفال والمطالعة موضوع أدبيّة (littéralité)، إذ يندرج علاميًا في نظام هو اللغة ويتركّز في الآن ذاته بوظيفة مخصوصة هي الوظيفة الأدبيّة من موقع أكثر تفرّدا واختلافا لتبليغ رسالة إلى الإنسان في مرحلة محدّدة من حياته هي الطفولة، وهو موضوع علم التربية بمرجعياته المختلفة كأن يتلازم البيداغوجي والنفسي والاجتماعي والاجتماعي الثقافي داخل حقل واحد هو الطفل لبيان الحاجة إلى المطالعة وصلة المطالعة بموادّ التدريس الأخرى وقنوات الإيصال التربوي والثقافي داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع.

## قصص الأطفال في تونس؛ أسئلة الكتابة والتقبل.

مهملتي الكيلبي •

١- قصص الأطفال، ماهية الجنس الأدبي.

القصة- عامّة- هي افتراض تسمية تشمل الواقع عددا لا نهائيا من النصوص، لكل نصّ بناءه الخاصّ الذي لا يتكرّر في نصّ آخر، وإذا كان النقد القديم ينحو في تسميته الجنس متعني التمريف المسبق بأن يطبق قسرا على النصوص فإنّ النقد الحديث، بمختلف مناهجه، يعتمد النصّ بدءا ومرجعا (١)، ذلك ما يستلزم وصل التسمية بالمعرفة النصية، فالقصة كأيّ جنس أدبي هي نصّ (texte)، وهذا الرأى في الاستعمال يختزن بعض الدلالات القديمة (٢) ويتجاوزها إلى سياقات محدّدة تحوّلت من الحسني أو شبه الحسني في التسمية القديمة إلى المجاز، وإذا النصّ ممارسة لفوّية ذات دلالة وهو توالد إذ هو خلق جديد للغة، وخاصة في الحقل الأدبي، يبدو واحدا في بناءه الظاهر وهو المتشدد في الداخل عند القراءة كأن يختزن نصوصا أو يعمل أصدا نصوص أخرى ينكشف بعضها بالتعليل والتأويل (٣).

وإنّ توجه السرد في الآداب الإنسانية قديما إلى الأعلى لتبليغ حكمة لمن هو في حاجة إليها قصد

ما قصص الأطفال؟ تاريخه؟ أنواعه؟ أي طفل فريد؟ أي مجتمع فريد هي تونس استنادا إلى برامج التعليم الأساسي وواقع المطالعة في الأسرة التونسية وفي مكتباتنا العمومية؟ ماهي قضايا المطالعة البيداغوجيّة من أنظمة التدريس التقليدية إلى المناهج التربويّة الحديثة؟ كيف تختلف الذات الواحدة في مراحل نموّ الطفل؟ وكيف نحتاج إلى معرفة ذلك التعدد والاختلاف لتمثّل طرق ناجعة للترغيب في المطالعة ضمن برامج

التعليم الأساسي وتطوير وسائل الكتابة الطقولية وتوسيع مجال المطالعة وتعميقها داخل الأسرة وفي المكتبة العمومية وفي المدرسة على وجه الخصوص؟



الوعظ والتذكير تجسما للصراع القائم بين الخير والشر وإثباتا لوجود الخالق وعظمته وتقليبا مستمرا لقوى الخير وقيمه على قوى الشر فإنه يتخذ له في الآداب المعاصرة وجهة مغايرة إذ يستقطب المجتمع والتاريخ، ذلك المجزء المطلق، ويقارب فعل السرد وقائع الحياة الفردية والجمعية وينفذ إلى الدقائق والتفاصيل، فتتغير وظائف الحدث ولغة السرد والشخصية والمكان والزمان نتيجة هذا التحول الجذري في خطة السرد، وذلك في نطاق في تحول أشمل شهدته الأدبية عامة.

فلم يعد نمط المحاكاة المرجع الأول للكتابة الأدبية وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الإغريقي القديم إذ ليس اللوغوس (Logos)، من حيث هو علامة أصل الأخلاق الفاضلة، ميمت القيمة الأدبية في تحديد الأجناس وارتباطها زاهنا.

لقد تجاوزت الأدبية المعاصرة بذلك ثنائية المثال ونمط التمثل أي اللوغوس والشكل (Lexis) إلى النص الأدبي الذي هو حقيقة وجود يرفض المفاهيم والتسميات المسبقة ولا ينحس في فخ "الازدواج" ممثلا في الخمنون والشكل. وإذا الرومانسية تمثل بداية التحول الخطير من الذات المطلقة (اللوغوس) أو صورة الخالق المعلقة والخصفية في تراثها النقدي<sup>(٤)</sup> إلى الذات الفردية. وبهذا الوعى الأدبي الناشئ تغيرت خطة الكتابة عامة ومقاصدها لينعكس ذلك في الوظائف والأساليب.

لقد أحدثت الرومنسية انقلابا خطيرا في تاريخ الأدب الكوني بعد أن تامت الذات الفنية وحل الفرد، في مقدمة الاهتمامات، محل الضمير الجمعي الراض للتعبد والاختلاف. فكان الانتقال من أدبية المحاكاة إلى أدبية التجربة الذاتية. فلم يعد الإنسان، بهذا المفهوم الناشئ، ذاتا واحدة مطلقة بل ذاتا بعدد الأفراد اللاهثاني في واقع الحدوث وفي إمكان الوجود<sup>(٥)</sup> كما عجلت الثورة الرومانسية ثورات<sup>(٦)</sup> عجلت في تنامي الأجناس الأدبية الحديثة، كالفنعة والرواية والترجمة الذاتية والرسالة بأشكالها الحديثة والمذكرة والنص الشعري... فكان ما يلي من النتائج.

١- افتتاح النص الأدبي بمختلف أجناسه

على الإنسان - الفرد وعلى الذات باعتبارها أساس الفردية.

٢- افتتاح النص الأدبي على وقائع التاريخ المجتمعي بوعي جمالي دون الانسياق في الوصف المباشر والمحاكاة.

٣- اقتران النص الأدبي بالخبرة أساسا دون نفي للقيمة الفنية بعيدا عن مفهوم "الصناعة" الأدبية قديما، إذ الأسلوب هو التجربة ذاتها وليس ظاهرة زخرف فني.

٤- التواصل بين الأدب المحدث وبين الأدب الشفوي في حقول السرد خاصة. وبذلك تشهد الحدود القديمة الفاصلة بين الأدبين وتجاوز التقسيم الثنائي الذي يُباعد بين المركز والهامش. وإذا الخبرة الفردية والخبرة الجماعية الشعبية تتواصلان في ملفوظات أدبية مغايرة لما كان سائدا في الآداب الإنسانية قديما.

٥- بروز الأجناس الأدبية السردية كالرواية والقصة لإمكان الرواية خاصة استيعاب التطلعات السريعة التي شهدتها المجتمعات الحديثة. وقد انعكست تأثيرات الثورات الصناعية والتكنولوجية والإعلامية في أبنية النصوص الروائية والقصصية. وظهرت، نتيجة لذلك، كتابات روائية وقصصية للأطفال والفتيان ولبن سواهم ممن تجاوزوا الطقولة والضياب الأول، كما صيغت ملفوظات سردية تبعاً لحقول المعرفة المختلفة في المجالين الطفولي والشبابي.

٦- ظهور أدب الأطفال باعتباره حقلًا

أدبيًا خاصًا، له أسمه المعرفية وقيمه الجمالية المتفردة، وهو المتصل بالأدب العام المنفصل عنه تجسما لخصوصية الذات الطفلية ولطبيعة الخطاب الأدبي ومقاصده الخاصة.

ولا ينفي أدب الأطفال، والقصص منه على وجه الخصوص، في مستوى الكتابة الحديثة وجود الظاهرة بأشكال بسيطة في الملفوظ الشفوي الشعبي مختلف المجتمعات والحضارات على امتداد العصور<sup>(٧)</sup> فيتسع هذا الأدب ليشمل أنواعا من الخطاب، يلتقي جلها في حيز الكتابة السردية. فما يقدم للطفل وإن تعددت أساليبه، وتقنياته، يرد في نسج حكائي. وإذا أدب الأطفال، وإن تعددت ملفوظاته، فقصص له تركيبه الخاص في انساق خبرية تكتب عادة بأساليب مفتعلة تبعا لدرجات الوعي والمعرفة المتفاوتة ولتعدد مراحل النمو النفسي لدى الأطفال المتكثفين. وكما يتعدد التمثل لافتتاح النص القصصي من حيث هو خطاب على الطفل باعتباره ذاتا ديناميكية ومراحل نمو نفسي مختلفة لا يستقر الباث في مدار واحد، فهو ضمير سارد يتبايع والقصص عن ذاته (٨) لمخارية عالم الطفل الذهني والنفسي ويستحضر أن الكتابة ذات الآخر في مرحلة مبعدة من نموه النفسي والنفسي-ويتمثل الأساليب المختلفة للملفوظات.

على هذا الأساس من التعدد والاختلاف يصعب بل قد يستحيل وضع تعريف نهائي لماهية قصص الأطفال...

وقد أثبت حنان عبد الحميد النثاني في "أدب الأطفال" (٩) خمسة أنواع من القصص، يميز كل نوع منها على حدة تبعا لاختلاف مقاصد الكتابة وأساليبها، وهي: قصص الجن والسحرة وقصص الأساطير وقصص الحيوان والقصص الشخصية والقصص العلمية والقصص التاريخية والبطولية والقصص الفكاهية وقصص المغامرات والقصص الواقعية. كما يضيف إلى هذه الأنواع "الأغاني والأشعار" (١٠). غير أننا، عند قراءة مختلف التعريفات والمقارنات بينها، نتركز التناقض بين الأنواع المتكشف لنا الحدود غير ثابتة إذ تشابه إلى مستوى التماثل أحيانا "قصص الجن والسحرة" و"قصص الأساطير" و"قصص الحيوان" والقصص الشخصية في حين تتباين بالمثل "القصص العلمية" و"القصص التاريخية والبطولية"



لم يعد نمط المحاكاة المرجع الأول للكتابة الأدبية وتشجير منظومة الأجناس كما هو الشأن في الأدب الإغريقي القديم

## ١- القصص الفكاهية.

و مفاد القول في هذا المقام البحثي الأول أن أدب الأطفال ظاهرة شغوفة على امتداد العصور، تحوّل إلى مجال التدوين واكتسب ماهية خاصة منذ قرن تقريباً، أما جذور هذا التحول فإنها تعود إلى ثلاثة قرون خلت (١١)، ولم تظهر الكتابة الأدبية للأطفال في الساحة العربية إلا منذ منتصف الثاني من القرن التاسع عشر في بعض نصوص رعاة الطهطاوي ومحمد عثمان جلال وأحمد شوقي (١٢)، وتماقت المحاولات إلى ظهور النقلة بكتابات كامل كيلاني ثم اتسعت مجال الأدب الطفولي العربي وتوسعت أساليبه، وخاصة في العقود الأخيرة من القرن العشرين ومطلع هذا القرن.

## ٢- الكتابة للأطفال مجال أدبي خاص.

يفصل خليل قرقر (١٣) بين المطالعة والقراءة من حيث المفهوم إذ تتجاوز المطالعة حدود المؤسسة التربوية (الدراسة أو المعهد أو الكلية) لأنها مدفوعة بالحاجة إلى معرفة يُراد بها اكتشاف العالم، وهي مجال عام يخص الطفل قبل الدراسة ويشمل مختلف مراحل نموه النفسي والعقلي، في حين تُعدّ القراءة فرعاً فرعياً تعود بنا إلى أصل واسع مشترك هو المطالعة. لذلك يتسع فضاء المطالعة كي يشمل الطفل في سن مبكرة ضمن ما يسمّى "علم نفس النمو" (La psychologie du développement)، وهذا المفهوم المختلف للمطالعة يضع حداً بين تصورين للمجتمع الذي نريد: "مجتمع يفكر" (une société qui pense) و"مجتمع يستهلك" (une société qui dépense) (١٤).

وإذاً أقررتنا اتباع نهج "المجتمع الذي يفكر" فإن المدرسة هي إحدى قنوات التعلم والتثقف وإحدى مجموع مؤسسات يُفترض أن تتواصل في ترسيخ هذا المفهوم للمطالعة والمجتمع الذي يفكر. ويستلزم هذا الاختيار التواصل بين الأسرة والشارع (دور حضائلي، مكتبة عمومية ...) والمدرسة بدءاً من سن السادسة.

و لكن، هل المطالعة اليوم هي من اهتمامات وعي الأسرة التونسية والعربية

## عامة؟ هل التواصل وتطيد بين الحلقات الثلاث المذكورة؟

إنّ الثابت في هذا المقام ضرورة الفصل المفهومي بين المطالعة باعتبارها فضاءً عاماً للاستكشاف والإطلاع وبين القراءة التي تقتض معرفة لنوعية تحصل عند الدراسة وترتقي بالمطالعة إلى مستوى التفكير الحر والابداع.

ولا يمكن لهذا الفصل أن يتم إذا غيبتنا الطفل في مطلق التسمية. وفي هذا السياق يحتاج كاتب قصّة الطفل إلى معرفة علم نفس الطفل ومراحل نموه العامة.

فيختلف الأطفال تزامنياً باختلاف الملامح السلوكية، وتدلّياً على هذه الحقيقة يستدّ خليل قرقر في "المطالعة قبل سن الدراسة" (١٥) إلى الباحث الفرنسي مونتاغي (H. Montagner) في كتابه "الطفل والتواصل" الذي صنّف الملامح السلوكية للأطفال إلى سبعة أصناف اعتماداً على مجموعة أطفال فرنسيين تتراوح أعمارهم بين أربعة عشر وخمسة عشر شهراً وبين ثلاثة أعوام وهي:

### ● الطفل المهيمن العدوانية

(Le dominant agressif)

### ● القائد

(Le leader)

### ● المهيمن ذو السلوك المتقلب

(Le dominant au portement fluctuant)

### ● المهيمن ذو آليات القائد

(Le dominé aux mécanismes de leader)

### ● المهيمن الخائف

(Le dominé craintif)

### ● المهيمن العدوانية

(Le dominé agressif)

### ● المتفرّج

(L'enfant à l'écart)

و يتأكد الاختلاف والتعدّد عند تمثّل مراحل نموّ الطفل النفسي الكبير كما حدّثها حنان عيد الحميد الناني في "أدب الأطفال" (١٦) وهي:

### ● مرحلة الطفولة المبكرة (مرحلة الخيال الإيهامي).

من ٢ إلى ٦ سنوات.

ويُقدّم إلى الطفل في هذه المرحلة قصصاً عن شخصيات وحيوانات أليفة من البيئة، والقصد من ذلك هو تنمية الحواسّ ودعم الذكاء العلمي...

### ● مرحلة الطفولة المتوسطة (مرحلة الخيال الحُر)

من ٦ إلى ٩ سنوات

ويكتسب الطفل في هذه المرحلة العديد من الخبرات ليصبح قادراً على الانبعاث أدباً طويلاً ويحتاج إلى تسريح الخيال وتنمية ملكة التفكير لديه. ويُقدّم إلى الطفل في هذه المرحلة القصص الأسطورية والحيكيات التاريخية وما يخصّ الحياة العائلية وقصص الحيوان استمراراً لما يتقبّله في المرحلة الأولى.

### ● مرحلة الطفولة المتأخّرة (مرحلة المغامرة والبطولة)

من ٩ إلى ١٢ سنة.

يبدأ الطفل في الانتقال من القصص الخيالية إلى القصص القريبة من الواقع، ويميل في هذه المرحلة إلى حب السيطرة والشجاعة والمغامرة. تُقدّم إليه قصص البطولات وقصص الرحلات والحقائق العلمية. وعندها تُقدّم السنّ في هذه الطفولة المتأخّرة يعمل الطفل الذكر إلى قصص المغامرات والفروسيّة والقصص البوليسية في حين تميل الأنثى إلى القصص الرومنسية، وقد يجمع كدور وإنّا بين الذوقين في فترة انتقالية.

### ● مرحلة اليقظة العنصرية

من ١٢ إلى ١٨ سنة.

يتغيّر خلالها جسم الطفل تدريجياً ليكتسب ملامحه الجنسية. وقد تشهد النفس نتيجة لذلك عديد الاضطرابات.

ويحتاج الطفل في هذه المرحلة الصعبة من حياته وأكثر من ذي قبل إلى القصص





بحثاً عن التوازن النفسي والذهني لما قد يجد فيها من خبرات تساعده على التأقلم مع وضعه الجديد.

#### ● مرحلة المثل العليا:

١٨ سنة وما فوق.

وهي مرحلة النضج المعنوي والإجتماعي، إذ تتولد في ذهنه عديد المثل نتيجة الخبرة الناشئة في الحياة الفردية. ويقارن الطفل الذي أمسى شاباً بين تلك المثل والواقع.

وإذا كانت هذه المراحل مُعدّدة في الأساس بالتطور النفسي فإنّ تقسيم جان بياجيه (١٦) يمتدّد للنفسية تبعاً لمراحل كبرى نجعلها في الآتي:

■ بدء التمييز بين الأشياء جسدياً منذ الشهر التاسع أو العاشر.

■ تكون الوظيفة الرمزية أو الدلالية عند بلوغ العامين إلى السن السابعة أو الثامنة.

ويصف بياجيه ما يحدث في انتقال الطفل من الحسّي الحركي إلى الترميز عند بلوغ العامين بثورة كوبرنيقية على نحو مُصنّف، " فبعد أن كان الطفل أول الأمر يُرجع كل شيء إلى جسمه هو، ينتهي به الأمر إلى تشكيل كون زمكاني وسببي، بحيث لا يعود جسمه يُعتبر سوى شيء من بين الأشياء الأخرى المتصلة جميعاً بنسيج واسع من العلاقات ... (١٧)

■ القدرة على الاستبطان والتسويق فيما بين العام السابع والثامن، يظهر ذلك ذهنيّاً بإمكان " ضمّ الفئات مع ضلها كمتصدر للتصنيف، تسلسل العلاقة أ ب ج ك كص كص للترتيب ... التبادلات كـ كص للجدول ذات المدخلين ... إلخ... الترقيم بين دمج الفئات وبين الترتيب التسلسلي وهو ما يتولد عنه العدد، تقسيمات المجال وترتيبات التفرع ثم الترقيم بينهما الذي يُعطي القياس... (١٨)

■ اكساب نوع جديد من الاستدلال: " الفرضيات " بظهور عمليات جديدة فضوية كـ الفصل إما... وإما... والتناهي والوصل... وذلك فيما بين الحادية عشرة والثانية عشرة... وبناءً على هذا التباير في الصعديّين

الآتي والتطوّري الزمني بصفتيّه النفسية والذهنية لا يمكن لكتاب قصص الأطفال والفتيان أن ينفذ إلى عوالم الأفراد المختلفين دون معرفة شاملة دقيقة يُحفظ الظواهر والآليات الخفية الحافّة بوجود الطفل في ذاته وداخل الفضاء المجتمعي الذي ينتمي إليه. ممّا يستلزم:

- ثقافة أدبية وقيّة واسعة ودربة على الكتابة لإقناع قنن القصّ بأساليب مختلفة وبمفردات تتمثّل درجات الوعي والقدرة على التقبّل والفهم لدى الأطفال.

- معرفة نفسية واجتماعية وحضارية واسعة لتزيّن مراحل نموّ الطفل داخل المجتمع الذي ينتمي إليه.

- خبرة واسعة عميقة في الحياة نتيجة الاتصال الدائم بالأطفال خلال التدريس أو البحث المختصّ في علم نفس الطفل وفي علوم التربية عامّة.

#### ٢- الطفل والطالعة في تونس.

يُضخّ لنا عند هراة البرامج الرسمية للدارس الابتدائيّ التونسيّ (١٩) ضمن ما يسمّى التعليم الأساسيّ الخاصة بموادّ العربية ما يلي:

١- تخطيط الموادّ للسنوات الستّ تبعاً لمراحل نموّ الطفل ويُراعى التوزيع أدقّ خصوصيّات المراحل التي يشهدها هذا النموّ.

٢- تتركّز بعض الموادّ التي تعتبر أساسية في تعليم الطفل وتثقيفه، وهي: القراءة والتعبير الشفويّ والتعبير الكتابيّ والترغيب في المطالعة والمحفوظات والإملاء. وتظهر بعض الموادّ الأخرى في مواطن وتختفي في مواطن تبعاً لنظام التدرّج: الخط والنسخ في السنوات الأولى والثانية والثالثة وقواعد اللغة في الثالثة والرابعة والخامسة والسادسة ودراسة نمّ في الرابعة والخامسة والسادسة.

٣- تتواصل الموادّ في خطة عامّة تتّبع المناهج الحديثة دون القطع مع بعض المكاسب التي تحقّقت من الخبرات التعليمية السابقة.

هتجاوز خطة التدريس، كما ترد في البرنامج العامّ، المناهج اللفظية التقليدية كما عرفها جان بياجيه بأنّها الأسهل استعمالاً عندما لا يكون المدرّسون حاصلين على التأهيل الكافي... (٢٠) وتقرّد بين المناهج الشيعيّة والمناهج الحديثة أو السميّة البصرية (٢١) لحدوديّة الإمكانيات المادية والبشرية الخاصّة بتعمية قدرات المتعلّمين المتعلّمين العلميّة والبيداغوجيّة باستمرار. فتحتمي هذه الخطة بما أسماه بياجيه التعليم المبرمج " الذي قد يؤدي نجاحه المتزايد إلى التغلّظ عن المشاكل التي يثيرها (٢٢).

٤- تتفتح موادّ العربية على التربية الإسلامية والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنيّة والإيقاظ العلميّة والتربية الموسيقيّة والتربية التشكيلية والتربية التقنية والتربية البدنية والفرنسيّة في مشروع تربويّ وتثقيفيّ عامّ يفترض اختيار "مجتمع يفكر" وليس مجتمعا يستهلك (٢٣) دعماً للرأي القائل:

"إن المدرسة شأنها شأن مختلف المؤسسات الاجتماعية متكونة من طرق ومعتقدات وأفكار مقبولة من المجتمع الذي تعيش فيه خلال مدة زمنية معيّنة. لذلك فإنّ ما يجري في المدرسة يؤثّر بشكل أو بآخر على النظام الاجتماعي... (٢٤) كما تحمل برامج التدريس المفاهيم الأخلاقية والفلسفية المستمرة أو الظاهرة للنشاط الاجتماعيّ الذي يعطي مفهومه عن الإنسان، عن موقعه في هذا العالم وعن مصيره... (٢٥)

٥- تندرج المطالعة ضمن التخطيط التعليميّ وتتجاوز إلى فضاء أوسع هو مجال العمل التربويّ. ويتعدّد الفارق المفهوميّ والوظيفي بين التخطيط التعليميّ " والتخطيط التربويّ " هي " أنّ التخطيط التعليميّ يتولّى كل من يتمّ داخل النظام التعليميّ المؤثّر فيه " أمّا التخطيط التربويّ فهو أشمل وأعمق حيث يضم إلى جانب النظام التعليميّ جميع المؤسسات التي تقوم بعملية التربية خارج التعليم ليعوي تخطيطاً للأسرة ومؤسسات



المجلة المبدعة : سلسلة أطفال وتربوي

## الذئب الكذوب



من إعادة كتابة قصة طالعها بأسلوب شخصي ورسم بعض المشاهد.

وتص "البرامج الرسمية" في السنة الثالثة على اختيار قصص مُصنّعة بمحاور أنشطة اللغة العربية. وتدعم هذه السنة ما بُدئ في السنة الثانية في ما يخص معرفة بناء القصة الظاهر واكتشاف أهم عناصره.

و يُعلم التلميذ ترسيخاً لهذه النتائج كيفية إنشائه مذكرة للقصة المقروءة: العنوان، اسم المؤلف، دار النشر، الحجم، عدد الصفحات، عدد الصور، والتصنيفات، الأحداث الرئيسية، المكان الزمني والمكاني، وهو عمل يفكك النص القصصي لفهم بعض آليات الكتابة وإعادة التركيب بالأسلوب الشخصي. فتشعب مذكرة العرض والتقديم كي تشمل "عنوان القصة وصورة الغلاف

وينتقل ذهن المتلقي في السنة الثانية إلى بعض تفاصيل البنية القصصية، من التعلّل العام في السنة الأولى إلى التعلّل شبه التفصيلي في السنة الثانية، كالبحث في مكونات القصة: الأحداث، الشخصيات، الظروف، عنوان القصة، نهاية القصة (٢٨).

و تعتمد في اكتشاف بعض الأجزاء التقديم الخارجي: عنوان القصة، المؤلف، دار النشر، الحجم (مصفى)، متوسط، كبير، عدد الصفحات، عدد الصور (٢٩).

ومن أبرز أهداف هذه المرحلة في الترغيب في المطالعة تمكين الطفل

الثقافة والإعلام... (٢٦). لذلك حرصت "البرامج الرسمية بالمدارس الابتدائية على تمثّل الفضائين في مجال تسمية معدّدة هي "الترغيب في المطالعة" وليس المطالعة باعتبارها حقلاً تربوياً عامّاً لا يتحصّر في المدرسة بل يشملها ويجاوزها إلى مواقع أخرى داخل الأسرة والمجتمع.

٦- يُعتبّر الترغيب في المطالعة المادّة الأساسية الأولى في تقديرنا الخاصّ ضمن موادّ العربية ومختلف الموادّ في البرامج الرسمية للتعليم الأساسي، ذلك أنّها تُقدّي جميع الموادّ تقريباً. فالقراءة والتعبير الشفوي والتعبير الكتابي والمحفوظات والإلقاء والنسخ والنسخ والرسم وقواعد اللغة ودراسة النصّ والتربية الإسلامية والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنية والإيقاظ العلمي والتربية الموسيقية والتربية التشكيلية والتربية التقنية والتربية البدنية تتوسّل جميعها بنفس الأساليب والمطالعة من قريب أو بعيد، وحتى الموادّ العلمية كالرياضيات، وإن بدت مستقلة بذاتها في الظاهر، فإنّه يُمكن تقديم معلوماتها بأسلوب اللمب أو التجسيد الحركي المقصود به المُشرّحة أو السرد الشفوي على شاكلة حكاية تتضمّن معلومات رياضية أوّلية وغيرها من الحقائق العلمية قصد شدّ انتباه الطفل وتقريب المعلومة إلى ذهنه بشقّى الوسائل والتقنيات.

٧- ومن أهمّ النتائج التي خلصنا إليها عند قراءة المؤاخذ الخاصة بالترغيب في المطالعة ضمن البرامج الرسمية للتعليم الأساسي التونسية نسق المدرّج الذي يراعي نموّ الطفل النفسي والذهنيّ من القسم الأوّل إلى السادس مع إمكان تصوّر الأقسام الثلاثة الأخرى التي تنتهي إلى التسمية.

فقدعو البرامج خلال السنة الأولى من التعليم الأساسي إلى اعتماد المشاهدة أساساً وفي ذلك تَقْهُم لمرحلة التزوّن النفسي والمعرفي الأولى التي ذكرناها سابقاً وتمهيد للفتلة من المشاهدة إلى الكتابة، وهي فترة تشخيص يعتمد فيها المُلمّ الصور والحركات والأبواب والأقوال، ويستخدم فيها التعلّم العين

قصص الأطفال في تونس



يعتبر الترغيب في المطالعة المادّة الأساسية الأولى ضمن موادّ العربية ومختلف الموادّ في البرامج الرسمية للتعليم الأساسي

وعدد صور القصة وتبرير اختيار تلك الصور والتقنيات المستخدمة في تشكيل بعض مشاهد القصة وتوضيحها مع بيان المضمون والمقارنة بين القصة المؤلفة وبين القصة التي وقعت معاكماها". (٢١)

ومن الإضافات في السّنة الخامسة تمكين المتلمّ من تقديم قصّة بصفة كاملة مع إبداء الرأي في سلوك بعض الشخصيات وتعليقه، والتّوصّل إلى إنتاج قصّة بمعنى تقديم مشروع كتابة قصّة يستمدّ الطفل موضوعها من قصّة طالعها، وتقديم مقطّعات من هذه القصّة وتلاقيها بعض أدوارها. (٢٢)

فتتّرخ هذه النّائج خلال السنة السادسة ليقطع الطفل خطوة أخرى في سبيل الإبداع وتنشأ له القدرة على تقديم قصّة تقديمها كاملاً وتصنيفها وإحداثها حسب أهمّيّتها. كما يتأكّد لديه إمكان تقديم مشروع تأليف قصّة. (٢٣)

وإذا "الرّغيب في المطالعة" على امتداد الأقسام السّنة الأولى من التّعليم الأساسي تمثّل عامّاً من التّدرّج بدايته التّحصيل في السّنة الأولى لم بدء اكتشاف النّص القصصية في الثانية والثالثة، ومنه الاستعداد للإبداع بفهم أليات الكتابة القصصية في الرابعة وصولاً إلى ترسيخ الفكر التّفدي وحصول القدرة على الإبداع بمحاولة الكتابة القصصية في الخامسة والسادسة.

لكلّ هي أبرز سمات الخطّة العامة للرّغيب في المطالعة كما تظهر في البرامج الرّسمية التّوسّية، وتهدف - إجمالاً - إلى تأسيس ذات طفليّة جديدة مبدعة ولكن، هل بإمكان المدرسة وحدها تحقيق هذا الشّروع؟ ألم يتّضح لنا أنّها اتّسع مجال المطالعة وتعدّد الحقول المتصلة بها؟

فلنلّ أنفسنا مرة أخرى أمام سؤال البدء: هل نريد "مجتمعا يفكر" أم "مجتمعا يستهلك" على حدّ عبارة الباحث خليل قرقر؟

لا شكّ أنّ البرامج التّعليمية تهدف إلى مجتمع تعدّدي، مثقف بل واسع الثقافة قادر على الحياة في القرن الحادي والعشرين. إلا أنّنا نطمح بمعوّقات ذهنيّة تتجاوز حدود المدرسة إلى الفضاء المجتمعي وتستلزم وقفة تأمل، وبمعادنا

## البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكر وتتترض مؤسسات متربطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد

على ذلك عيّنة البحث لدى خليل قرقر عند مقارنته بين "كوسميت"، وهو برنامج لتفزيوني تونسي سابق وبين "المفوقين" (les sur-doués)، البرنامج للتفزيوني الفرنسي، في موضوع "النّوع المدرسي"، "الطفل النّجيب" (في البرنامج التفزيوني التّونسي) هو الذي ينهب مباشرة إلى المدرسة حيث يجلس مباشرة أمام المعلم ولا ينظر يمينا ولا شمالاً بل ينتبه كلّ الانتباه إلى المعلم وبعد المدرسة يعود مباشرة إلى المنزل ليقوم بالواجبات المدرسية من جديد وحده أو بمعية أمه (٢٤) أمّا الطفل النّجيب الفرنسي فإنّه يختلف عن الطفل النّجيب التّونسي إذ ركّز النّجح على الأمّ الشّوفاة بالمطالعة، "وعلى الفضاء الخاصّ بالمطالعة في المنزل، وعلى الأنشطة الموازية للأنشطة المدرسية كالرسم والموسيقى... (٢٥)

فنستخلص ما يلي استناداً إلى السابق:

١- البرامج التعليمية تريد مجتمعا يفكر وتتترض مؤسسات متربطة تعمل جميعها على إنجاح المشروع الجديد.

٢- الأسرة التّوسّية لا تتعلّق إلا قليلاً، وبعض الفئات تهتم باقتناء الكتاب وقراءته، ذلك ما يجعل الواقع يتناقض والبرامج التعليمية.

٣- غياب الأمّ - تقريباً - باعتبارها المؤثّر السيكولوجي الأوّل، فهي التي بإمكانها دفع الطفل إلى المطالعة ترسيخاً لأعمال المدرسة إنّ توقّر لها وهي المطالعة وفعل المطالعة.

٤- حضور النوادي والمكتبات العموميّة في هذا المجال لا يزال محدوداً.

و يتأكّد هذا النقص في ما أوضحه الباحث محمود سعيد عند الجزم بأنّ "المطالعة لم تحتلّ الدرجة الأولى ضمن سلم أنشطة الشباب أثناء أوقات الفراغ وأنّ الصّادرة (...) للتفزيون والإبداع... (٢٦) ويقمّ لنا أرقاماً تؤكّد تأثير البيئة الثّالثة المحدود في الرّغيب في المطالعة، إذ بينت إحصائيّات إدارة المطالعة العموميّة أنّ كتاباً واحداً في رصيد المكتبات العموميّة لأربعة سكان تونسيّين هي حين أنّ مقاييس اليونسكو تجعل لكلّ ساكن أربعة كتب وأنّ عند مكتبات الأطفال بلادنا: ١٧٥٠ (حسب إحصائيّات ١٩٩٠ دائماً) ومجموع الدّارس الابتدائيّة ٣٧٧، وإذا المكتبة الواحدة يقابلها ٥٦، ٢١ مدرسة، وإذا قارنا بين مجموع تلاميذ الابتدائي في العام المذكور الذي هو ١٠٣٦٨٤٦٧ ومجموع المقاعد بمكتبات الأطفال، وهو يتجاوز ١٥٤١، فإنّ المقعد الواحد مخصّص ل ٢١٠ أطفال، أمّا عدد الكتب بمكتبات الأطفال فهو ٨٧٤٦٧٢ منها ٧٤٢٢١٧ بالعربيّة مما يدلّ على أنّ لكلّ تلميذ الابتدائيّ في ما بين نصف كتاب ولثلاثي كتاب (٢٧).

ومفاد القول في هذا الحيّز أنّ البرامج التّعليمية واسعة الأفق تهدف إلى تحقيق نقلة خطّيرة في تاريخ المجتمع والفرد الذي ينتمي إليه، ولكنّ واقع الأسرة ومحدوديّة الإمكانيّات الماديّة داخل المكتبات العموميّة وضيق مجالات الخبرة غلّابها لمن يسهرون على هذه المكتبات وانعدام الربط والتنسيق عادة بين المكتبات والمدارس تحول دون اتّساع فضاء المطالعة وتجميع كلّ القوى وتنظيم مختلف المسالك ليجلّ الكتاب متّوجّهاً يمتّسك به داخل الأسرة وفي المدرسة والمكتبة العموميّة ويُقبل عليه الفرد التّونسيّ باستمراريّة. ويضاف إلى هذه المعوّقات الإنتاج الذي يقمّ للطفل وما يثيره من قضايا معرفيّة وبيداغوجيّة.

٤- واقع الإنتاج الذي يمتّسك للطفل والوليّة إلى التّنتاء.

ما يكتبّ وينشر من قصص الأطفال



## ٥- مَسْئَلَةُ الاستدلال.

وقد أرتأينا في هذا المجال التوقف عند "الذئب الكذوب" للشاذلي بن زويتين والمنصف العبّاسي (٢٨) للاستدلال على السابق من الوقائع والحقائق والإشكالات.

فهل تستجيب هذه القصة لشروط ما أسمته حنان عبد الحميد الفناني "مرحلة الخيال الحر" أو خصوصية طفل العشرة أعوام في تقدير الفكر والمباحث الفرنسي جان بياجيه؟

هناذا بحثنا في بنية هذا النص القصصيّ بدا لنا إمكان اعتباره عينة لزخم هائل من المنشورات المتأولة في مجال بيان الاحتياجات المعرفية والتربوية الخاصة بالطفل العربيّ في هذه المرحلة بالذات من تطوّر الحياة البشريّة ضمن زمن العُزلة.

فاستدعى الاستدلال، هنا، اختراق مجال النصّ المذكور لاستقراء البعض من تفاصيل بنائه والكشف عن بعض المخيّب الدلاليّ فيه تبعاً لقصديّة الذات الكاتبة ولا قصديتها بفعل القراءة / قراءتها.

## ١- وصف عالم

فالنصّ هو ظاهرة أداء (énonciation) إذ يتركّب من ملفوظ (énoncé) صيغ كتابية وتصويراً في تسع صفحات، وعقبة جهاز تعليمي على شاكلة ثلاثة تماثيل

و لأنّ مَا يَحْكُ لِلأطفال ويُنصّر اليوم هو موضوع الراهن والمستقبل فإنّه يستدعى قراءة متأنّة لفيرلته وإزاحة ما تتوجّب إزاحته خدمة للمجتمع الذي نريد ولثقافة الطفل المتصدّدة العميقة تأسيساً لفردية إنسان اليوم والفرد.

ولأنّ أدب الأطفال حديث عهد بالكتابة فهو لا يغطّي كفاية بالدراسة والنقد، لأنّه صعب التناول لفزارة إنتاجه واتّساع فضائه إذا بحثنا في مجمل النصوص القصصية العربية على أساس افتراض وجود مُسرّد لجعل المتناوين يشمل مساحة الكتابة القصصية الطفولية العربية.

فماهي النصوص القصصية التي نحرص على اختيارها لأطفالنا في خضمّ هذه الوفرة من الانتاج والتوزيع؟

إذا كان واقع النشر في تونس اليوم وفي العالم العربيّ يسمّح لأيّ كان بالكتابة للأطفال كما يبيع نشره وتوزيعه دون مُراعاة أو تبنّي دَقَمًا الحرية في هذا المجال فإنّ المؤسسة التعليمية خدمة لأهدافها المخصوص عليها هي برامج التدريس مدفوعة أكثر من المفقود الماضي إلى ضبط الوسائل "للتربّيع" حقاً في المطالعة بتعميد عناوين النصوص التي تتوفّر فيها الشروط الجمالية الأدبية والقيمة المعرفية والأساس البيداغوجي بثقافة تعليمية جديدة. وقد يسمّح هذا الشرط الواحد المتعدّد ليشمل كافّة الخُطوط التعليمية الخاصّة بكتاب الطفل في العالم العربيّ.

غزير، إلا أنّه لا يتّبع خُطّة مُحدّدة في حين تستلزم الكتابة الطفولية خبرة عميقة ودراية واسمة -كما أسلفنا- لثالم الطفل وثقافة متعدّدة تستفيد من مختلف الحقول المعرفية المتشعبة بواقع الطفل وأدبه من قريب أو بعيد، وإذا استثنينا بعض القصص، وعندها قليل، وبها تتوفّر شروط الكتابة الموجهة للأطفال في مراحل محدّدة من الدراسة والنموّ النفسي والمعرفي، فإنّ أغلب القصص كُتبت وتشرّ لترويحها اليسير والمأجل مع ضمان الريح التجاري. ومن مظاهر الإخلال بشروط الكتابة الإبداعية:

١. تقييد ذات الطفل في مطلق خطاب يمارس الهيمنة الإيديولوجية المغلّنة أو التقييد على وجوده الفردي.

٢. تخليط أسلوب التوجيه في تواليد الأحداث عند تلقّيها بدافع التقنين المذكور. فيبدو الكاتب عالماً بجميع التفاصيل، لا يدع للطفل فرصة التفكير والاكتشاف.

٣. استخدام أساليب إنشائية مدرسية جامدة في أغلب الأحيان في حين تستلزم الكتابة القصصية الطفولية كما هو الشأن في الكتابة القصصية عاشة أساليب إبداعية تتجسّم في رونق اللُغة وجمال الصورة وعمق الفكرة والبحث الدائم عن أشكال تمييزية جديدة.

٤. الاقتباس السطحيّ عن أدب الشعوب الأخرى وثقافتها، والإخلال في أغلب الأحيان بفتحها الترجمة.

٥. تلجيم الخيال بتقديم صور ركيكة في الأغلب.

٦. تقييد الواقع في بعض النصوص القصصية أو تقييد حضوره بالقصص لإحصارة الفكر النقدي لدى الطفل وتربيته على الفكر الواحدي المتجمّد.



الذئب الكذوب



يدخل بين الطبيعة والثقافة كي يجعل من الذنب رمزاً لكائنٍ ممتدٍ خطأً عوضاً عن ذلك الذنب الطبيعي.

### ج- الحكمة / نقيض الحكمة.

كما يتنزل المحكي بين الطبيعة والثقافة ليحضر ذات الطفلية على التفكير في الأناجيين، وبالمشترك بينهما.

ولئن تحدّد مفهوم الحكمة بالقيمة الأخلاقية أساساً ومرجعاً فإنّ نقيض الحكمة متردّد بين طبيعة الأشياء والمعرفة المادية للأخلاق المتوسّلة أحياناً عديدة بالطبيعة لتتجاهل بذلك تطوّر الوجود الإنساني والحاجة الدائمة للأخلاق في مواجهة "قانون الغاب".

### د- تدلال (stignifiance) المحكي.

يؤلف المحكي في "الذنب الكذوب" بين إثارة السؤال في ذهن المتنبّل الطفل وبين التوجيه الأخلاقي بمعصّل ثقافة الكتابة القصصية التقليدية. كأذني شاع إنشاءً وتقبّلاً في تاريخ الأدب الطفوليّ العربيّ منذ موفى القرن التاسع عشر للميلاد إلى اليوم.

وكأنّنا بهذه المؤالفة الضديّة نشهد تواصل مفهومين متناقضين تماماً للكتابة والقراءة: ثقافة التلقين أو التعليم، وثقافة التساؤل والتعلّم.

وإذا تدلّال المحكي مجالاً يكتفّ بأوجه التناقض والاختلاف رغم التخصيص في الغلاف الخارجيّ للقصة على أنّ "الذنب الكذوب" تندرج ضمن سلسلة "أطالع وأهكر".

وما التفكير، هنا، إلّا مشروع سرعان ما أفضته المسألة البدئية وسرعان ما نفتته بالإجابة السريعة رغم الإلحاح الوارد بدءاً وانتهاءً.

### ٦- العالمية اللاتّة اليوم وستبالي أدب طفليّ عربيّ جديد متلف.

لا شك أنّ واقع الكتابة القصصية

الطفليّة في تونس اليوم هو بخصّ من واقع الكتابة العربية. وما تشره هذه

### الدلالة المركزية التي

ينهض عليها المحكي هي

تلك القيمة الأخلاقية

ممثلة في الصدق

والدعوة الصريحة

إلى تجنب الكذب

### الفك بالقر

تكرار الفعل ذاته على امتداد المحكي.

### ج- دلالة المحكي.

ج ١ - الصدق / الكذب.

إنّ الدلالة المركزية التي ينهض عليها المحكي هي تلك القيمة الأخلاقية ممثلة في الصدق والدعوة الصريحة إلى تجنب الكذب. غير أنّ هذه القيمة لا تقتصر في ملن الخطاب القصصيّ، وذلك لنزوع السرد إلى الواقعية ممثلة في استقراء الطبيعة الحيوانية بسجمل قوانينها الأولية المستعادة خارج سياق المعنى الثقافي.

وإذا الدعوة إلى الصدق في هذا الملفوظ لا تُصاغ بأسلوب مباشر ولا تناقض حقيقة الوجود الطبيعيّ كما هو في الواقع المتداول، وبهذا المنظور يبدو صدق الذنب كذبا وكنهه صدقا إنّ أعلنا على طبيعة الذنب الحيوانيّ.

### ج- القوة / الوهن.

إنّ الحدّ الفارق بين القوّة والوهن رقيق شفاف، بل إنّ القوّة، كاتّة قوّة، تحمل العجز في ذاتها. كما يدلّ المعز، هنا، على القوّة لحظة تعطلّ الذات الماجة لتصلطم بواقع قوّة / قوّة أخرى.

غير أنّ سؤال الغاب الوارد في القسم التعليميّ التابع للملفوظ القصصيّ

شملت كلّاً من التعبير والتفكير والدعوة إلى المشاركة الفاعلة في إنشاء خاتمة للمحكي بتوجيه مُحدّد مفاده تمثّل صواب للذنب الكذوب المعتدي. كما يُضغّ عند الاختتام الأخير بلغة علمية طبيعية تضمنت تعريفاً تقريرياً للذنب - الحيوان بعيداً عن الاستخدام التخيليّ القصصيّ. وقد حرص المؤلفان على استخدام صور شبه حسيّة، هي أقرب إلى مطابقة وقائع الأحداث منها إلى الإيحاء بتشخيص الذنب في الغلاف الخارجيّ وتقديمه في صورة مسافر يعمل حقيقته ويتحرّك في مجال طبيعيّ يحيط به الاضضرار في كل جانب وينظر في الأشياء بشمّر باحثاً له عن فريسة مّا.

### ٢- بنية المحكي.

"تعرف ماذا كانت عاقبة الذنب الذي تقدّمت به السنّ فضعف وهزل".

إنّ سؤال البدء، هنا، هو في حدّ ذاته سؤال الانتهاء. وبذا تتحدّد حركة المحكي شكل الساردة رغم ظاهر تمدد الأحداث وتماحيها. فيسمى المؤلفان بواسطة الاستهزام والحوار إلى حدّ انتهاء القارئ الطفل وتشريكه منذ البدء في صياغة البدء الآخر الخفيّ للمحكي.

ويقتب هذا السؤال حديثاً بنّيت تمثّل في قرار الذنب التوقّف عن الفك بالخرافان والقسم الذي مفاده إعلان التوبة النصوح في هذا الشأن.

ولئن اتّجه السرد في ظاهر بنية المحكي وعند البدء إلى الاستعجالية القويّة لهذا القرار فسرعان ما انزاح عنه إلى التقيّض بمحركة ارتداد يتصر فيها المحكي للطبع والطبيعة والأصل على العقل والحكمة والقيمة الثقافية. كأن يستعيد الذنب توقّفه الأوّل البدائيّ ليتقش على الخراف، الواحد تلو الآخر، ودون توقّف إلى آخر المحكي.

ناهض السرد إلى عجز الذنب عن الاستمرار في الفك بالآخر بعد أنّ تكاثرت أسقامه وعجز عن مطاردة صفار الحيوانات وضعافها. لتتأكد بهذا الحدث سلطان الطبيعة التي بها يتحدّد مفهوم القوّة وماتها.



## متمائلة قادرة على الإنشاء والنقد؟

كيف يمكن لكتاب قصة الطفل العربي أن يتحرر من ثقافة الفكر الواحدية ليتبع من ذاته وينمى في بنية ذات الآخر المختلفة عنه ضميراً وذهناً وجهازاً نفسياً واردة وإمكاناً للتفكير والتخيل والحلم؟

والإلكتروني) هي أدبية واحدة وكيف نستفيد ضمن هذه الأدبية من التعلّمية الجديدة بمحصل معارف علم النفس التحليلي والإنسانية (anthropologie) وعلم الاجتماع والتاريخ والمخاطبة (acculturation). بمنظور حوار الثقافات، وتكنولوجيا الاتصال والكتابة الرقمية؟

كيف نحول الذات الطفلية العربية من ذات مُسَمَّلة مستهلكة خاضعة للإعلام والتلقين والتوجيه إلى ذات مُرِيدَة مبدعة

الكتابة من أسئلة وإشكالات يحفز الذات الباحثة في هذا الموضوع على التفكير في بنية القصة الرُويّة ومبدلاتها بمفاهيم حادثة تستجيب للتحوّلات الخطيرة التي شهدها واقع الذات الفردية العربية عامة، والذات الطفلية على وجه الخصوص. كما قد يستمدد البحث الخاص بالكتاب الوريقي مقاربة الكتاب الإلكتروني الذي يُعَمِّل في الراهن موضوعاً يكرّس للتفكير والدراسة.

فهل يتعالى كلٌّ من الكتابيّين (الوريقي

\* معكم ومائد من تونس

## الروايل والمراجع

١- نظير عريف، "قصص الأبي"، لرولان بارط وجولييا كريستينا جوجوج وروان وكثير كيربات أورشيوني، ب الموسوعة الكويّة، الفرنسية؛

\* «Texie», Roland Barthes.  
\* «Sémiologie», Julia Kristeva.

\* «Sémiotique», Georges Mounin, Kathérine Kerbrat-Orecchioni

٢- أين يظهر، "لسان العرب"، مصر: دار المعارف، للطبعة السادس، مائة

٣- نظير عريف، "قصص الأبي"، لرولان بارط ب الموسوعة الكويّة، فرنسية.

٤- يلعب الجاحظ إلى أنّ لغة "توليف أو وحي من الله" و "قدالة فطرية على لسان الخلق من الهيان الذي سمعت الله عز وجل يوحى، ويدعو إليه ويحث عليه، بذلك تلقى القرآن وتلك تافحت العرب وتفاضلت أصناف المعجم...، البيان والفتن، لبنان: منشورات دار مكتبة الهلال، ١٩٨٨، الطبعة الأولى، ص ٨٢.

٥- صورة الخالق من حيث هي مرجع الأدبية الأولى حاضرة في مجمل أعمال

٦- عتب الروسية عزلاّت خطيرة في الإبداع الفني والأدبي وفي جمالية الفنتيل

٧- يلقي أحمد سويلم في "الوروث الشعبي في أدب الطفل"، (مجلة "قصة"

٨- تفترض الكتابة للأطفال لبعاد السارد الكهل أو الشيخ عن ذاته ومقاربة ذات

٩- أنشأ إبراهيم سفيقا

١٠- وود في "أدب الأطفال"، لخان عبد الحليم العنتفي؛ "و قد أكدت فلسفة

١١- أحمد نجيب، "نظرات في أدب الأطفال"، مجلة "قصة"، عهده ٧٥.

١٢- المرجع السابق.

١٣- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة"، من كتاب "طفول والطباعة"،

أعمال ندوة جبل الراس: ١٠-١٢-١٩٩١ ديسمبر ١٩٩١ (الأمم لاربيطة لطباعة والمعلومات، نشر وزارة الثقافة، إدارة الطابعة العمومية والجمعية التونسية للمؤلفين والمكتبيين والأرشيفيين.

١٤- المرجع السابق.

١٥- المرجع السابق.

١٦- ذكرته سابقاً.

١٧- جان باجي، "علم نفس وفنّ التربة"، ترجمة محمد برهوي، للترتيب، دار

١٨- "أفراح فرسية بالمفردات الإنشائية للثقافة"، المركز القومي للتحقيق،

١٩- جان باجي، "علم نفس وفنّ التربة"، ص ٥٥.

٢٠- المرجع السابق.

٢١- المرجع السابق.

٢٢- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة".

٢٣- توما جورج خوري، "لنتائج التربة (مركزية)، تطويرها وتطبيقها،

٢٤- لويس لوخران، "السياسات التربوية"، ترجمة فام الساعلي، لبنان: المؤسسة

٢٥- أحمد علي الحاج محمد، "تخطيط التربوي، إطار لدخل تنموي جديد"،

٢٦- "أفراح فرسية بالمفردات الإنشائية"، ص ٦٦.

٢٧- المرجع السابق، ص ٦٦.

٢٨- المرجع السابق، ص ٥٣.

٢٩- المرجع السابق، ص ٥٣.

٣٠- المرجع السابق، ص ٨٠.

٣١- المرجع السابق، ص ١٠٥.

٣٢- المرجع السابق، ص ١٣٣.

٣٣- المرجع السابق، ص ١٥٢-١٥٣.

٣٤- خليل قرقر، "الطبعة قبل سنّ الدراسة".

٣٥- المرجع السابق.

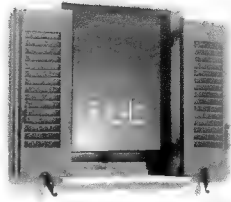
٣٦- محمود سعيد، "من قضايا تربية في الطباعة"، من كتاب "الطفل والطباعة"،

٣٧- المرجع السابق.

٣٨- تونس، المكتبة القومية، دون ذكر لتاريخ النشر

الطبعة الأولى: ١٩٩١





## مخالفة الأصول وفساد الأحوال

د. صلاح جزارة \*

ما من أمر تكثر فيه مخالفة القواعد والأصول إلا ويصيبه الفساد والخراب، وما من شيء يلتزم فيه أصحابه بالقواعد التي اصطلحوا عليها والأصول التي سنوها وارتضوها لأنفسهم إلا عُمه التطور والنماء. والذي يميز الأمم المتحضرة في هذه الأيام عن الأمم المتخلفة هو بالمقام الأول مدى التزام الأمة بالقواعد والأصول، وليست أرى سبباً لما يعاني منه العرب من عجز عن اللحاق بركب الأمم الأخرى المتحضرة سوى جرائهم على القواعد والأصول والقوانين تحت ذرائع مختلفة: إذ الأصل في القواعد أن لا تعترف بأي اعتبارات مخالفة لها مهما كانت وأن لا تحيد عن المساواة والعدل التام بين من تنطبق عليهم، وعلى هذا جرت الأمم التي بلغت شأواً بعيداً من التقدم والتحضّر، ولو أنّ تلك الأمم سمحت لنفسها -كما تفعل امتنا- بمخالفة القواعد التي قامت عليها حضارتها، لما استطاعت أن تبلغ ما بلغت من النجاح والتقدّم والتفوّق والظهور والغلبة.

وإذا أردت أن تعي هذه الحقيقة فما عليك إلا أن تصغي إلى مقابلة أو حوار يجريه صحفي أو مذيع مع مسؤول من مسؤولي تلك الدول المتقدمة، فإنك لن تسمع منه غير إحالات إلى قواعد وأصول ولن تجده يخوض في شيء خارج تلك القواعد التي يعرفها ويدافع عنها حتى لو كان مقتنعاً بخطأ ذلك السلك أو التصرف، ذلك أن القواعد والأصول والقوانين في البلدان المتحضرة ينظر إليها على أنها أمور مقدّسة لا يجوز المساس بها أو مخالفتها مهما كانت الأسباب ومهما كانت نتائج تطبيقها. كما أن تلك الأمم ترى في إدخال أي تعديل وإجراء أي تغيير على تلك القواعد والأصول التي رسخت مع الزمن أمراً بالغ الخطورة ولا يمكن الإقدام عليه إلا بإجماع الأمة أو إجماع ممثليها وبعد أخذ وردّ وتحميص وإعادة نظر قد تستغرق عقوداً، أما استحداث قوانين وتشريعات جديدة تضاف إلى ما استقر من القواعد والأصول فهو أمر وارء لديهم ولا صلة له بمخالفة القواعد النافذة والأصول المتبعة، بل هو من ضرورات التقدم ومقتضيات التحضر.

وذلك على خلاف ما هو واقع عندنا، حيث أصبحت مخالفة القواعد وأتباع القواعد الاستثنائية والشاذة موضع احتفاء وترحيب، ممّا أفسد كثيراً من تلك القواعد وأدى إلى اختلال ما أبنى عليها، وهذا كله يؤدي إلى اضطراب الأمور واختلالها وفساد الأحوال والمجتمعات وإعاقة تقدّمها.

وإذا كانت مخالفة القواعد والأصول وراء الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها، فإنها كذلك العامل الرئيسي في اختلال الأشياء كلها، فإذا خالف الناس قواعد اللغة تفقد اللغة وظيفتها الأولى المتمثلة في تحقيق التواصل بين الناس، وإذا خالف الغني قواعد الغناء أصبح غناؤه هذياناً، وإذا خالف الطبيب قواعد العلاج قتل مرضاه، وإذا خالف الراعي قواعد الرعي أضاع ماشيته، وإذا خالف المعلم قواعد التعليم أفسد الأجيال، وإذا خالف المسؤول قواعد الإدارة اختلج الحابل بالنابل، وإذا خالف الشاعر قواعد الشعر صار شعره هراءً.

فلا بد، إذن، لكل شيء من قواعد وأصول، ولا بد للناس من المحافظة على تلك القواعد والأصول وعدم الخروج عليها أو مخالفتها، وإلا اضطربت الأمور وفسدت الأحوال.

\* كاتب وإعلامي أردني

Salahjarrar@hotmail.com

للإجزاء الوقت، واتخاذها مظهرًا من مظاهر الثقافة، يصطلم بصديق له (أحمد) ما إن يقع بصره عليها حتى يختطفها من يده متمتعًا بتلك المادة، متنفعًا إلى التسبيح بعباتها في غير قليل من التوتير المكثوم، والانجمام غير الخفي (٢). وعلى الرغم من أنه فرط نحو خمس سبحات للراوي، إلا أنه لا يتقلع عن عادته تلك، وهو مثلما يقول عنه الراوي "قلما تنجو سبحة من أصابعه النشطة المتعجلة التي تأتي على التمام المقدر بضربة سحر أسود (٤)". فهل ترمز هذه الظاهرة التي طلمت علاقة عدد من الأصفياء لا يتجاوز الأربعة اعتادوا الجلوس في أحد المقاهي بعمان، "لجانب مهتر خفي من تلك المصادقة؟". هذا التساؤل الذي يساور الراوي سرعان ما يبيد حُرْصه اللافت على ألا يتصور ما يسميه نذير شؤم يشوب تلك العلاقة.

ومع أن الحكاية، إذا ساء أن تستمر كذلك، تنتهي بفرد سبحة أخرى، كانت الهبة الأخيرة لمن تحقق روحها المذبة في نفس الراوي، وأن انقراض السبحة، التي هي تذكارة أمه الأخير، أثر فيه كما لو أن شيئًا صلبًا قاسمًا انكسر في قلبه، إلا أنه - أي الراوي - يكتفي بالتساؤل: أيكون هذا مصطب الحياة أمام الفتح الماصف لأنفسا احتبنا التي تهب، وتندم فجأة (٥).

ولعله بهذا التساؤل، الذي أنهى الحكاية نهاية لا يتوقعها القارئ، أضفى عليها ما يشبه الرمز، ونحن عندما نقرأ العناون حبات السبحة، يصف الأشخاص عندما يتقربون، أو يتساقطون واحدًا تلو الآخر، بانقراض حبات المسبحة. فالألم التي رحلت قبيل بضعة شهور، والمصادقة المهددة بالاختلاف، ذلك كله يجعل الراوي مفتنًا بفكرة: "لتفرط السبحات الواحدة تلو الأخرى (٦)".

وهذه القصة ليست ببعيدة عن اقتناص ما يتداعى في عالم الراوي الداخلي، وتصويره كما لو أنه منولوج، أو تصور للأشياء وهي تمر في ذاكرته كشرطي من الصور المتحركة، والحديث، الذي تدور حوله، ليس غريبًا، أو خارقًا للعادة، بل هو من أكثر الأشياء تكرارًا

## بلاغة الأنفة في

## » سحابة من عصافير» لمحمود الريماوي

د. إبراهيم خليل

سحابة من عصافير هي المجموعة القصصية الأخيرة لمحمود الريماوي (٢٠٠٦) الذي اعتاد متابعة قصصه الوقوف على الجديد المدهش مع كل مجموعة قصصية تطبع له وتوزع (١). فمنذ البداية عرف بأسلوب يقرب من محاكاة الواقع في سرده، ورسمه للأشخاص، وتوحيه للبدائية والعبكة والغائبة حيناً، وابتعاده عن ذلك حيناً آخر، مقترباً من التجريب، والتكثيف، الذي يفنى القصة عن بنائها التقليدي المتدرج من البدائية نحو الغائبة.

في جلسة واحدة، لأن كل واحدة منها تصعبه - في أثناء قراءته لها - إلى جو مختلف عن الأجواء الأخرى، لكنه مشابه لها من جهة واحدة، وهي حرص الكاتب اللافت على إحاطة قارئه بأجواء من الدهشة.

### مبات السبحة

في القصة الأولى، وهي بعنوان حبات السبحة مفارقة ساخرة توفع القارئ في أسرها، وتحت تأثير سحرها، وكأنه يصغي إلى نكتة جادة من تلك التي تجعل السامع في غابة الانبساط والانشراح.

فالراوي لا يفنا يستخدم السبحة

وربما كانت القصة لقطة أو مشهداً لشريحة من الحياة، أو حياة شخص، مكتفية بذاتها عن أي تحرك زمني بين نقطتين، إحداهما الابتداء، والأخرى الانتهاء. وساقه ذلك، منذ زمن مبكر، لكتابة القصة القصيرة جداً، قبل أن تصبح تقليمة لدى غيره من كتاب الجيل الحاضر. ولم تقرأ قصصه من الحسن الغرافي، والمجالي، الذي يُعَمِّن إمعاناً لافتاً في تصور الأشخاص، والحوادث، تصوراً يناهي المقول، ويتجاوز نمط المحاكاة، متعمداً كسر حواجز التوقع لدى القارئ.

والمجموعة الجديدة "سحابة من عصافير (٢)" فيها من جل تلك الأساليب، لذا فإن القارئ لا يمل مثل هذه القصص، حتى وإن قرأها



## محمود الريماوي الودبعة



قصص

في حيتنا اليومية، وأكثر بساطة مما نظن، ومع ذلك يسلط الكاتب عليه الضوء، فيحيله من خلال تحليله الدقيق لما يتصادى في نفس الراوي، إلى حكاية مشوقة، وممتعة، ولا تخلو من دلالة على انفرام عقد الأحباب.

وهذه الطريقة التي تقوم على (حادثة) في منتهى البساطة، وطبيعية، مما يعتاده الناس في حياتهم البعيدة عن أي تصنع، واختراع، تتجلى في قصة ناس (٧)، التي جمل منها حكاية لا تخلو من غرابة تبث الإحساس بالدهشة لدى القارئ، فلي غير المادة، سليمان - بطل هذه القصة - يستيقظ في الصباح، فيملؤه شعور بالرغبة في الحياة، وقد ملأ منظر النهار فضاء المسجرة، وهو الموظف

من عشرين عاماً في (البلدية) يؤدي قوسه المعتاد: الدخول إلى الحمام، حلاقة الذقن، وتناول الفطور البسيط بشبهة تحت ضغط الوقت القصير المتبقي (٨). وبأسلوب يخلو من التصنع يوحى لنا الكاتب بانقلاب مفاجئ في تصرفات السيد سليمان، فيعد أن فرغ من إقماره، واستعد للمغادرة، جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن، وبدأ في تناول الشاي، وتدخين السجارة الأولى، التي لم يمنعه إغراقها من أن يدخن واحدة أخرى. لكن هذه الثانية أخذت تحترق ببطء في المنفضة (٩).

وهذه العبارة الأخيرة بمنزلة الإشارة التي تعنى الكثير، فلو أن كاتباً آخر تناول هذا، وأراد أن يصرح بما توحى به، لكتب ما يعادل به عن الإيجاز إلى الإطناب، لكن الريماوي، يلتصق بالثبوت القائمة على الإيجاز، اقتضى هذه الكلمة ليقول لنا: إن السيد سليمان لم يمهله الموت حتى يفرغ من السجارة الثانية. وحكمة القصة هي التي ستضفي على هذه العبارة تلك الإيهامات الفنية بالكثير مما لم يقله الراوي، فعندما خرجت الزوجة من المطبخ ظنت أن النعاس غاب، وعادوه النوم، غير أن الحقيقة تكشف لنا عندما حاولت إيقاظه للمرة الثالثة... وتبينت أنه لم يمد في حاجة للإحاحا

مقتنع بأن الأشجار تمشي، وهوق ذلك تركض، كأنما هي هاربة من مجهول نحو مجهول آخر. وقد بهره هذا الاكتشاف عندما زار برفقة أبويه البلاد التي أخرج منها والده، فالأب بعد أن حاز لإنشاً من المحتلين (١٢) لزيارته بلاده استخدم سيارة سياحية مستأجرة، وفيها كانت السيارة تطوي المسافات طلياً غربي رام الله، بين مساحات من الأرض الحمرات التي امتلأت بأشجار الزيتون، والشين، وكروم العنب، فوجيء ابن الرابعة الذي نشأ بين أربعة جدران أمام جهاز التلفزيون (١٣) بأن الأشجار تمشي، وهو ينظر إليها مستغرباً من وراء زجاج السيارة الجانيي فيراما منطلقة بأقصى سرعة. لكن أمه التي فاجأها هذا القول تدبه ابنها على حقيقة يجهلها وهي أن الأشجار لا تمشي، وتحاول إقناعه مؤكدة أن الأشجار لا يمكن أن تتحرك لأنها ببساطة لا تملك قوائم كالحيوانات، ولا أجنحة كالطيور ولا أقدام كالناس، وعندما يصر الطفل على رأييه تحاول إقناعه فتطلب من الأب إيقاف السيارة، وتطرحه منها لغضاض حاجته تمت زيارته كبيرة، وقبل أن تعيده إلى السيارة تدعوه ليلاحظ الشجرة التي وقف عندها، وتحت فروعه الطويلة المتشابكة، وهل تتحرك أو تمشي أو لها قدمان، فهدت له فعلاً - في وقتها تلك - مثل كائن قوي أيكم متعبد الأنزع، لكنه بلا رأس، وبلا قدمين.

وهذه التدايعات التي تتماثل في ذهن الصبي سببها أنه نشأ بين أربعة جدران، ولم ينشأ بين الأشجار، ولم يالفر رؤية الكثير منها، ولم يسمع أصوات الصرصرامير التي كانت تثر داخل الشجرة.

وعندما انطلقت السيارة من جديد عاد الطفل ليقول لأمه الأشجار تمشي أيضاً. وعندما يتدخل الأب شارحاً ما يراه الابن تمكن بعد لأي من إقناعه بأن الأشجار تمشي عندما تمشي السيارة، وأن هذا كله ما هو إلا خداع بصري طاماً كان هو نفسه ضحية له فظنه حقيقة وهو

عليه بالاستيقاظ. وهذه طريقة أخرى أيضاً في الصرد الذي يقرب من الشعر باعتماده على الإيحاء والتلميح بدلاً من التقرير والتصريح. فبعد تلك العبارة الموحية، يخبرنا الكاتب بأن الأرملة الأردنية بدأت تتأهباً نوبات محيرة من النعاس من حين لآخر. وبالطريقة ذاتها يخبرنا بأن الأرملة لا بد وأن تقارب الحياة، وهي تنشط لذلك ما دام هذا الفراق يستيق لها أن تلقى الشخص الذي أمضاه الشوق إليه (١٠).

### الأشجار تمشي

وفي قصة الأشجار تمشي نجد مفارقة غريبة تتضح من العنوان (١١). فهو ينكر القارئ بحكاية زرقاء اليمامة التي تنبأت بفزع الأعداء لمدينتها مستترين بأغصان الشجر، فقالت: إنني أرى شجرةً يمشي، فلم يصدقها الناس، وانتهت الحكاية باجتماع المدينة، و اقتلاع عيني الفتاة التي زعموا أنها كانت ترى عن مسيرة شهر. فلتدع هذه الأسطورة لزمانها، لأن القصة التي كتبها محمود الريماوي بهذا العنوان لا علاقة لها بها إلا من باب الإشارة للأشجار التي تمشي ولا تمشي.

أما الطفل، في هذه القصة، فهو

صغير في مثل عمره (١٤).

وهذه القصة - كالقصص السابقة - تتألف من حدث عادي جداً، ولكن المؤلف بلعمة من لفته الملوحة بإلحاحات أجال الأمر إلى حكاية ذات دلالات سياسية، من غير أن يقع في المباشرة التي تسطح الفن، فهذا الخداع اللطيف حرم منه إلى الأبد لكن الخداع البشري ذا الأشكال الكثيرة لم يحرم منه بل نال ما لا يحصى عدداً.

فبطريقته المعهودة في التبسيط يقول لنا: إن أطفال فلسطين الذين ينشأون في المخيمات أو في مدن المنفى، بين الجدران وأقسام أجهزة التلفزيون، يحرمون من أبسط الحقوق، وفي مقدمتها حقهم في المعرفة الحقيقية بالحياة، والخبرة بالمطبعة، والأرض والأشجار والسماء وجعل ما هو ضروري، ولم يستخدم الكاتب في تقديمه لهذه الفكرة إلا إشارتين، أولاً: عندما ذكر حيازة الأب لتصريح زيارة، وهو بهذه الإشارة يعيّننا إلى رسميد ضخم مما تخزنه الذاكرة حول هذا الموضوع. والثانية عندما تلاعب بالألفاظ، فوضع كلمة البشري موضع البصري، وأصلا بين الفطين بتكرار كلمة خداع.

ولعل هذا يعيدنا إلى النقطة التي انطلقنا منها وهي العنوان، فالأسطورة - زرقاء اليمامة - قامت على الخداع. والمعنون أيضاً يقوم على الخداع، فالحصول التي انتهت إليها القصة هي إقناع الطفل بأن الأشجار لا تتركض، ولا تمطر، والخداع البشري هو القاسم المشترك بين الأسطورة والواقع السياسي الذي يعانيه أطفال فلسطين في المنفى..

والفكرة التي تقوم عليها قصة الأشجار لا تمشي فكرة مركبة وشديدة التقيد، وتجمع بين عناصر متباينة، لم يخطر بالبال أنها من الممكن أن تجتمع، بيد أن الكاتب بلفته وقدرته على الإيجاز، والإيحاء، ضمن ذلك كله للقصص، التي لا يشمر القارئ إزماماً بغير الإحساس بالدمشة.

#### نورية مهن:

ويقتصر على ما يواي في قصصه هذه

## الفكرة التي تقوم عليها قصة «الأشجار لا تمشي» فكرة مركبة وشديدة التقيد، وتجمع بين عناصر متباينة

- فضلاً عن الحوادث البسيطة التي يرويها بأسلوب غريب عن المألوف - النماذج البشرية التي تشد القارئ شداً. فملوة على (أحمد) هي قصة حيات السبيحة، والسيد سليمان في قصة ناعاس، والأب الذي يعود لزيارة بلاده بعد تهجير قسري لمدة تربي على عشرين سنة، يمرقنا على نموذج آخر عادي هو السيد إبراهيم - بطل القصة نوبة حنين - الذي يدير محلا للسوبرماركيت..

هنا هي إشكالية السيد إبراهيم ؟ تلخص - ببساطة - في ملاحظته التي يشاركه فيها كثيرون بلا ريب - وهي اختفاء قطع النقود الصغيرة من التداول. ولا سيما قطعة الـ ٢٥ فلسا التي كانت من قبل لمشرين فلسا فقط. أما القطعة الأصغر ذات الخمسة فلسات (نصف قرش) التي تسمى (تمريفة) فقد باتت تثير السخرية أكثر من أي شيء آخر. وقد لاحظ السيد إبراهيم أن بعض الزبائن يتنازلون عنها عندما تبقى لهم في ذمتهم وكأنهم يتنازلون بانفسهم عن تقيصة (٥).

ويصحبنا السراوي في رحلة داخلية نتوغل فيها عبر عوالم السيد إبراهيم وعلاقته الدائمة بجهاز (الكاش) والقطع المكسدة فيه، من ورقية وغير ورقية، بيضاء ونحاسية وذهبية، وطلع نقدي قلب عليها فئة القرش. وهو في علاقته هذه يختزن فيضا من الذكريات: التمريرة ورسمها على الأوراق بقلم الرصاص، وقيمتها الشرائية سابقا عندما كان يشتري بها الصبي فسقا، أو قولا نابذا، أو ترسما،

أو نصف سندويش فلافل، أو ما يحلو له. وأما اجتماع عدد من التعريفات في يد الصبي فكان يمد ثروة، ولا بأس في أن يستبدل منه أحدهم بعضها لسند حاجة سريعة. ومن ذلك أن الصبي كان يستطيع أن يحول القطع النقدية الأكبر كالفلسات والبرايز إلى (تعاريف) ليوهم نفسه بأنه يمتلك الكثير.

وأيا ما كن الأمر، فإن السيد إبراهيم، في هذه القصة، يقع تحت تأثير هذه القطعة، التي لم تعد متداولة بعد أن كانت تمثل شيئا مهما لدى الناس. وليس أدل على ذلك من أنهم اعتادوا القول، عند استغنائهم بشيء، لا يرضون عنه "لا يساوي تمريفة" أي أنها شيء كبير وفجأة يتغير اتجاه القصة في نوع من المفارقة التي تلذ القارئ، فإذا بالسيد إبراهيم يتلقى كشف حساب سنويا من البنك كما هي العادة. واستوقفه الرقم الذي يدل على مبلغ رسوبه في البنك، وهو ينتهي ب ٩٩٩ قرشا ونصف القرش (١٦). أي أن الرصيد يقل تعريفة واحدة حتى يصبح الرقم كاملا بلا كسور. وناهيك عن إعجابه بدقة موظفي البنك، فقد نهيا له أن هذه التعريفة شيء ذو قيمة كبيرة، فلوأما لكان الدبنار الأخير كاملا غير منقوص. ولو لم تكن لتلك التعريفة قيمتها لأضافوها، وأصبح الرقم خاليا من الكسور التي تزدي في معظم الأحيان لتعقيد العمليات الحسابية. وإذا لقطعة النقود هذه - خلافا لما ظن رجال وخسب - قيمة يشهد على ذلك بنك كبير (١٧).

ويستطيع القارئ الجزم بأن هذه الحكاية مما يحكيه الناس ويتداولونه في حياتهم اليومية، فالتضخم اجتاحت كل شيء، ولم تعد للقطع النقدية الكبيرة، ولا الصغيرة، قيمة تذكر. ولكن الكاتب، بأسلوبه القائم على إكتفاء ما يسود في نفس النموذج القصصي (السيد إبراهيم) والربط بين التصوير الخارجي له، والتصوير الداخلي عن طريق الاستبطان، والتحليل بإلقاء الضوء على ما يعبر في رأسه من أفكار، وأسئلة، عن طريق هذا الأسلوب جعل من الحكاية المألوفة حديثا غريبا يستحق أن يصكى، وأن يوظف في أداء رمزي يشير من قرب لإشكالية أدت إلى تآكل الدخل، وهبوط القيمة الشرائية

القصص القصيرة



لما يملكه الناس من نقود أضحت هيباً للماضي بلا قيمة.

ولا تخلو الحكاية نوبة حنين من طابع فكاهي يشبه ما وقفنا عليه في قصة حيات السبعة وقصة الأشجار تمشي.

### التقيض والتقيض

وقصص الريماوي هذه لا تخلو من فكاهة أو دعابة تصفي شيئاً من التشويق عليها، إلا أن بعض هذه القصص تكاد تخلو منها كقصة اليوم الأخير. وهي قصة تروي اللحظات الأخيرة من حياة امرأة بلغت من العمر ٧٧ عاماً وقد ألزمها المرض فراش الموت. غير أنها لا تخلو، إذا نحن دققنا فيها النظر، من ذلك الجانب، فالأين يروي عن أمه ويذكر من خلال اللحظة الأخيرة أيام العمر التي مضت في تركيز شديد على ما له صلة بالموت، والموت، والمرض والأطباء، والعلاج... فإن ينحصر تفكير هذه السيدة بالموت، وتفكير الراوي الابن بالحياة، هو الذي يجعل منهما في هذا الوقت بالذات - على الأقل - طرفي نقيض. فهو يذكرنا بأنها كانت تبدي إعجابها بالطبيب الذي اصطحبها إليه للعلاج (١٨) ولا تمل الحديث عن نفع الدواء الذي وصفه لها مع أنه في الحقيقة لم ينفعها أبداً. وعندما ضجر الفتى من تكرار شأنها عليه، وعلى حنكته في الطب، ووصف الأدوية، أخفى عنها أن الطبيب المذكور أخفق في علاج نفسه، وأنه مات. وهذا الموقف في القصة لا يخلو من دعابة على الرغم من أنه لا يحتمل الفكاهة، لكن الكاتب أورد في سياق يجعل من السخرية أو التهمك، أمرين مقبولين.

وهذا الخاطر الذي يدهام الراوي في أثناء سرد ما جرى في اللحظات الأخيرة من احتضار هذه السيدة يمثل نوعاً من المفارقة الساخرة، التي يواجه بها الإنسان المعاجز الموت. وعندما يروي لنا ما رآته الأم في منامها من أن أمها تعاتبها لكونها لا تزور قبرها، فتؤكد لها الأم أنها على العكس توافل على ذلك منذ زمن طويل، تقول لها الجدة: لكن القبر الذي كتبت تزورينه هو القبر المجاور لا قبيري (١٩). وهذا أيضاً من الخواطر التي دهاهم الراوي في أثناء حديثه عن وفاة الأم، فمع أن الموقف

من التاحية الماطفية الخالصة موقف مأساوي، إلا أنه - من الناحية الفنية - فيه شيء غير قليل من الحرس على إبراز المرارة عبر التهمك على المصير الإنساني. وربما كان الموقف أكثر مرارة عندما يخبرنا بأن الأم كانت تكلم نفسها - ذات يوم - وهي تنظر إلى الأمطار الغزيرة، وتتساءل عما يشمر به شقيقها الذي توفي ولم يمس على دفته إلا أسبوع واحد.

وأكثر من ذلك يخبرنا الراوي بأن الأم، في السنوات القليلة الأخيرة كانت تشبه نفسها - وقد عاشت طويلاً - بمن يتناول طعاماً زائداً عن الحاجة (٢٠). ومع غرابية هذا الإحساس، ودلالته على استنادهما الفرزي للموت، إلا أنها كانت تشبه بالحياة، ولا يروق لها أن تموت، ولطالما عيرت عن حيرتها من أن ابنتها - شقيقة الراوي - توفيت قبلها، فمن المؤكد، وفقاً لرأيه، أن ثمة خطأ في ذلك، لكن ما هو سؤال ثالث تكرره.

ومثلما ذكرنا من قبل، لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة. فمن الأحلام التي تتذكرها المحتضرة رؤيتها رجالاً غريباً يقومون بدفنها، وعندما تسألهم عما يفعلون، لا يكلمها أحد منهم، وإنما يستمرون في مواصلة الدفن. وذلك ما كان على وجه الحقيقة في اليوم التالي.

وهذه القصة، بلا ريب، ينسجها الكاتب من هتات الواقع اليومي، فأكثر الناس يتصدلون بمثل هذا عن الأشخاص حين يموتون. ولكن الكاتب، بما أوتي من قدرة على تطويع الحوادث،

**لا تفارق الكاتب قدرته على تحويل الألم لما يشبه الفكاهة، وقصصه لا تخلو من دعابة تصفي شيئاً في التشويق عليها**

والمحكيات، لتكون عملاً فنياً يذمل القارئ، ويدهشه. قدم لنا قصة تجمع بين المصاطلة والعمق، بين الواقعية والغرائبية، بين السرد والحوار، وبين السخرية والكبابة... وهذا التسبيح الذي يقوم على التركيب، ومزج المختلف، هو الذي يجعل الراوي، ولا ريب، معجباً بالقصة، مستمسكاً لتأثيرها القوي في نفسه: فالرؤية المركبة في العمل الفني - أياً كان نوعه - أكثر تأثيراً في المتلقي من الرؤية ذات البعد الأحادي.

قلو أن الكاتب اقتصر في هذه القصة على ذكر الموت، وما يجره من أحزان، لكن وقعها في نفوسنا مؤثراً، لكثرة، على البقية، أن يبلغ ما بلغه من تأثير وهي على هذا النحو من التشكيل الذي يجعل التقيض إلى التقيض.

### خيط ريس

وللفكاهة في قصص الريماوي سحرٌ غريب، يذكركنا إلى حد ما بالنجاح الذي حققه زكريا تامر (٢١) في مجموعاته القصصية: ربيع في الرماد، والربعد، ومشمش الحرائق، والنسور في اليوم العاشر. والكاتب الريماوي نفسه لا ينكر هذا الخيط الرفيع الذي يصل تجربته هذه بتجربته القاص السوري. وقد أشار إلى ذلك صراحة في قصته القصيرة الكثر (٢٢). فهي تدور حول شخص (عبد السعال) ظن إخوته وأشقائه وأصدقائه أنه عثر على كنز، وقد جاسوا لكي يقاسموه. وعندما استيقظ من نومه فالتفاهم بتعلقون حوله، ويخاطبونه خطاباً لا يخلو من تهديد، ووعيد، إن هو لم يدفع إليهم بمصصهم من الكثر. خاطبهم ببراعة قائلاً: لا شك أنكم تمزحون (٢٣). فلم تكن لدى عبد المال أي فكرة عن الموضوع الذي يتحدثون عنه. ومع ذلك انهالت عليه عبارات التهديد والاثام، تارة بالبخل الشديد، وتارة بالاعتداء على حقوق الآخرين، والاستئثار بالمال وحده. وهذا يخالف الشرع، ويخضب رب العالمين. ولم يفهم أن يدعوا بالعمل والاستثمار جماعة إذا هو قدم لهم ما يستحقون.

عندئذ فكر عبد المال في نفسه، فقبل أيام قبض راتبه ولم يبق منه

## غريب وعجيب

ومثلما اعتدنا جمع الريمايوي في قصصه بين الواقعي، الذي يقوم على مبدأ الحكمة التي تحاكي ما يجري في الواقع والنقص الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب من القارئ أن يصدق ما يروي له، لأنه - ببساطة - ليس محاكاة للواقع، نجد في مجموعته الجديدة قصصاً غرائبية، ومن بين هذه القصص قصة "الشجرة تلميز" (٢٦) التي تروي ما تمتعته شجرة تفاح صغيرة ذات يوم وهو أن تتحرك وتغادر مكانها، فقد طالما ثبتت فيه، على حين أن الطيور تحلق مبتعدة ثم تعود إلى أعشاشها، وكذلك ثمة طائرات ورقية مشدودة بشظايا رفيعة طويلة كثيراً ما تراها ترزرف في السماء، وهي ليست أقل من تلك الأشياء رغبة في التحليق وال الطيران.

لكن الشجرة المجاورة لها تقول بترنم: ذلك يعني أن تقلمي من جذورك (٢٧). ولأن الجارة أكبر منها فقد أخذت إلى الصمت على مضض، ولكنها تقرر أن تلميز في الليل وتعود إلى موضعها في النهار.. وهكذا أحدثت تدرج سحابة نهارها على الطيران.

ولا شك في أن مثل هذه القصة - الحكاية الرمزية توحى للقارئ بدلالات عدة، فهي تعبر عن مثل الكائن من البقاء على هيئة واحدة طوال أيام العمر، فالرغبة في التغيير شيء طبيعي، وقد توحى لقارئ آخر بشيء مختلف، فقد تدل على الثقة إلى الحرية، حرية الكائن في أن يطير ويحلق ويعود إلى مكانه متى أراد وشاء. وقد توحى لقارئ ثالث بأن القبول بالامر الواقع، على حساب ما ترغب فيه النفس، لا يعني بالضرورة أن هذا الكائن غير فضولي.

ومن القصص التي تدرج في عداد هذا النوع الغرائبي قصة سحابة من عصافير التي جعل الكاتب منها عنواناً للمجموعة (٢٨).

فموقع هذه الحادثة التي نسج



التراب إلى تهر.

فلو قرأ القارئ الفقرة التي تضمنت الشائم، والتهديدات التي انصبت على عبد المال من إخوته (٢٥) وهي ما يقوله الناس الماديون في مثل هذه المواقف، لوجدوا وضعت في سياق يجعل منها صياغة فنية، كما لو كانت صورة شعرية مبتكرة في قصيدة لا في حكاية. وهذا لا يعني أن الكاتب تصنع وتكلف، وإنما اقترب بها من عالم هؤلاء الأشخاص، وجعلها صورة من صور التخويل الذي يحيل ما هو على الورق وأما يتيق في وعي القارئ بما فيه من تجسيد مادي متحسوس.

**جمع الريمايوي في قصصه بين الواقعي الذي يقوم على مبدأ الصبغة التي تحاكي ما يجري في الواقع، والقص الغرائبي الذي يروي حوادث في حبكة لا تتطلب التصديق**

سوى عشرة دنانير موجودة في جيبه، ولن يخبرهم بمكان الدنانير العشرة، فاستوى في جلسته، وقال لهم: الصحيح أنني عثرت على كنز، وهو من حقي وحدي، ولن أهبكم منه شيئاً، واركبوا أعلى خيولكم. ولم يكد ينهي كلامه حتى انتهالت عليه الصفقات والكمات..

**والفرقة في هذه القصة الكثرة تبدأ الآن.**

فبعد أن أفاق من غيبوبته على زوجته وهي ترد إليه ملايمه، وتطلب ما فيه من الرضوض والكنيمات، وجدها مقتنعة بمشوره على كنز، فأخذت تشجعه على هذا الحزم مع أولاده وأخوته قائلة "ليس لهم أي حق، حتى الأولاد ليس لهم أي حق ما دمت على قيد الحياة، فإذا ما أخذ الله وديته بعد عمر طويل، فليثوروا!" (٢٤) حلالاً زلاً. ولو توقف الأمر عند هذا الحد لكان مازق عبد المال، لكنه عندما خرج من البيت للشوارع كي يشم بعض الهواء، فوجبه الناس - كلهم من غير استثناء - يسيرون، ويتعنون أمامه: الجيران، وأبناء الحي، والمارة في الطريق، على الرغم من أنه لم يتكلم على أي منهم بأبشامة واحدة. فقد صدقوا - كلهم - حكاية الكنز المزعومة، وحسبوه من الأثرياء الذين يستحقون التمجيد، والتقدير لغناهم، فأسرع عندئذ إلى أقرب حانة لكي يذفن فيها أجزأته..

وهذه الحكاية التي رواها السارد في غير كثير من الكلمات (أقصوصة مكثفة جداً) تصور الفرق بين الوهم والحقيقة، وهم الكنز والحقيقة الفقر. والدنانير العشرة المتبقية من الراتب، وهم الشراء وحقيقة العوز والحاجة إلى ما يساعده على النسيان، وهذه الحكاية، تخبرها من الحكايات الكثيرة التي يتداولها الناس في حياتهم اليومية، لم يبق فيها المؤلف - في الواقع - بغير الترهيب، وإضفاء اللغات الرشيقية على سرده، وهي لمسات لم يكن بإمكانه أن يضفيها على حكاية عبد المال لولا لغته القصصية المحكمة التي تحيل

الواقع الخيالي في قصص الريمايوي



سنواتي الأخيرة، وما أنت ذا قد كتبتها قبله (٢٥).

ثم يطلب منه أن ينسى الأمر كله، فتنة قوة محو خفية ماحقة وهائلة توابك قوة الكتابة أولاً بأول، ولهذا ترى هلة الناس الذين يقرؤون..

فالقصة تبدو من خلال قداخل هاتين الحلفتين - على الرغم من واقعيتهما - حكاية غرائبية، فكيف يكتب القاص قصة شخص آخر وهو لم يقرأها قبلاً؟ وكيف يكتب قصة ما تزال فكرة في ذهن كاتب آخر؟ وكيف يؤكد صاحب قصة دفتر الهواتف أن القصة، سواء الأصل أم النسخة، كليهما، أوهاام دافئة أمام قوة المحو (الموت)؟ وكيف يؤكد أن أحداً لم يكتب هذه القصة ولا تلك؟ لقد تطرق الكاتب محمود الريمائي في قصته هذه على نحو شخصي جداً لملامحه القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً، فالكاتب القدير هو الذي يجعلنا نرى الواقع من خلال ما يكتب، وكأنه أشد غربة من المجانب، وقد تكررت ظاهرة التقاط الحوادث من عوالم الشخصيات الحقيقية، فبلا ريب كانت الأم في قصة اليوم الأخير شخصية حقيقية ولا أظنها إلا أم العجائب، وكانت شخصاً قصة حيات السبعة أيضاً حقيقية إن لم يخب ظني، وبطل قصة من يموت أولاً لا أفتأ أنذكر وأنا أفرؤها شخصية رسمية أبو علي الكاتب المرووف.

أما حمورابي (٢٦) فبلا ريب هو شخصية حقيقية استمدعها المؤلف من الماضي السحيق، وأضفى عليها بحكايته الساخرة هذه روح العصر.

فحمورابي الذي عرف في التاريخ القديم بأنه أول واضع للشرائع والقوانين يتأخر عن حضور اجتماع وعند وصوله متأخراً يلتقي بإحدى مندوبات التلفزيون، وهي مقدمة برنامج لا يخلو اسمه من دعاية (سهره صباحية) يث بين التاسعة صباحاً والثانية بعد الظهر (٢٧) وتحاول للمنية الاعتذار له لأنها لا تستطيع أن تجري لقاءً معه الآن كونها ملتزمة بمواعيد سابقة، وتستمدد للصر للبرازيل، وقد أجرت خلال الأسبوع الأخير سبعة لقاءات للبرنامج تدور

## تطرق الريمائي في إحدى القصص على نحو شخصي جداً إلى علاقته القديمة المبكرة بالراحل خليل السواحري، وجعل من الشخصيات الحقيقية شخصيات سردية تماماً

فهل أن يصنق ما روي له فيها عن العصافير، أوالسيدة.

### بين الودية ودفتر الهراف

ثمه خط آخر يصل بين مجموعة الريمائي هذه ومجموعته السابقة الموسومة بعنوان الودية، ففي تلك المجموعة قصة بعنوان الودية (٢٨) اكتشف محمود - بطل قصة قوة المحو - أنه أعاد كتابة نص بعنوان دفتر الهواتف (٢٩) كان قد كتبه أحد القصاصين - خليل الذي يكبره بثمانية أعوام - ونشره عام ١٩٩٨. وعندما أقر محمود بوجود الشبه الكبير بين القصتين توجه معتبراً لصديقه الكاتب الذي هوّن عليه قائلاً: "لكن منا هوأته" وعندما كتب قصته الجديدة بعنوان مهندس الجسور توجه بها إلى أستاذه طالباً منه أن يقرأها، ويبدى له رأيه فيها، إن كانت جيدة أم أنها في حاجة لبعض الصقل والتفتيح، فسمّاه خليل الشفاء؟ فأجابته فوراً:

■ إن الله وحده هو الذي يحيي ويميت، وما نحن إلا رواة، أرجو على أي حال ألا تكون قد كتبت هذه القصة قبلي.

ويجيبه الآخر الذي مرّ بوضع محلي مشابه لوضع البطل في قصة مهندس الجسور:

■ لطالما فكرت بكتابتها في

منها الكاتب الريمائي قصته هو أحد الشوارع الرئيسية في تونس العاصمة، وربما كان شارع قروية، وفي أحد الفنادق المشهورة، فالذين زاروا تونس، وتجولوا فيها، لاحظوا كثرة المصافير التي تؤمّ الأشجار الباسقة في ذلك الشارع، وعلو الزقزقة الصادرة عن تلك المصافير الكثيرة. على أن الكاتب لم يكتف في بناء قصته بهذه اللمعة، ولكنه عقد صلة بين أصوات المصافير وصرخة غريبة غير مفهومة الأسباب، ولا الطبيعية، تند عن سيدة في الستين تقيم في الفندق، في الغرفة المجاورة لرفقته (٢٩). وأما ما يثير فضول السراوي فهو صدور هذه الصرخة متزامنة مع انطلاق صوت المصافير، فكانها مقدمة موسيقية بشرية تصاحب هجمة المصافير لتلج (٣٠).

وتنتهي القصة، خلافاً لما يتوقعه القارئ، ب وفاة هذه السيدة الساحرة الإسبانية خنقاً، في اليوم الأخير لإقامة الراوي في تونس، وفي أثناء استعداده للسفر فوجيء برجال الأمن الذين أخذوا جواز سفره من غرفته دون علمه يوجهون إليه الأسئلة حول ما سمع وما رأى، ولم يطل به الأمر ليكتشف أن المسألة استجواباً لا أكثر، ولا أقل. وقد أدت هذه الجريمة لتأخير سفره يومين، عرف من المحققين فيها أن المصدرة كانت تمناني من مرض غامض هو رهاب الطيور (٣١). وقد خضع للتحقيق أكثر التزلز إلى جانب زوج السيدة، الذي سمعه بعضهم وهو يقول: لقد فلتتها المصافير. وفي اليومين اللذين قضاهما الراوي بعد وفاة السيدة استغرب أن يسمع أصوات المصافير دون أن يسمع صرخة المرأة التي كانت تنم عن حيوية صاحبها منبقة عن شيء غامض، فهل كانت تلك السيدة غريبة الأطوار، ذات ميول انتحارية وإنها فضلت الموت على رهاب الطيور، وسماع الزقزقات؟ ربما يكون ذلك، وربما لا يكون.

والكاتب بهذه القصة "غريبة الأطوار" يذكّرنا بالفيلم الشهير لهيتشكوك "الطيور" وقد أشار إلى ذلك صراحة (٣٢). غير أن القصة تختلف تماماً عن الفيلم، ففيها المبهمة تترك القارئ حراً في استدلال ما يشاء من هذه الحكاية التي يتردد القارئ طويلاً

من القراءة الأولية. فهي على الرغم من اكتنازها بالمدلولات، من أبسط القصص، وأبسطها تناولاً. وهذه السمة (البساطة) التي هي مصدر قوتها، قد لا تتوفر في قصة قوة المحو، أو قصة "سحابة من عصافير" إلا أنها السمة الغالبة على بقية القصص.

صفوة القول أنّ الكاتب عزّز، بهذه المجموعة، مؤسسه المتميّز في ميدان القصة العربية القصيرة، وقصصه فيها لا تقل شأنًا عن قصص كتاب آخرين كزكريا تامر، ومحمد خضير، وغيرهم الكثير.

نالد أكابكي من الأردن

اليمير، فهو - أي الكاتب - يترك للقارئ أن يستخلص منها المعنى الذي يستنتجه انسجاماً مع تقاعله بالنص. فهل هي انتقادٌ لبرامج التلفزيون مثلاً؟ سهررة صباحية - كذا - ومن ٩ صباحاً حتى الثانية بعد الظهر - كذا - وهل هي انتقاد للمذيعين (يُسمى) سواءً من حيث المظهر، أو الثقافة، أو الخبرة؟ وهل هي انتقادٌ للجان التي تجتمع لوضع القوانين فيتأخر التأخرون، وكان الأمر لا يفيهم في قليل أو كثير؟ وهل هي انتقادٌ لانتشار الهاتف النقال انتشاراً يتجاوز العقول إلى اللامعقول؟ جل هذه الاحتمالات واردة في سياق القصة، ويستطيع القارئ أيّاً كان مستواه، أن يتوصل لهذه الدلالات

كلها حول موضوع واحد هو الموبايل. وعندما تسرد له الموضوعات فإن وقع عناوينها عليك الحلقات على مسامع حمورابي، والقارئ، طبعاً، وقع النكت الصاخبة، وأشدّها إضحاكاً وعدّها أن تتصل في هاتفيها على رقم هاتفه النقال. ولم يستوعب حمورابي الكثير مما تفضلت عليه به تلك السيدة (٢٨).

هنا - وفي هذه القصة بالذات - تختلط المارقة، بالهكم الساخر، باستدعاء النموذج القصصي من التاريخ، ومفاجأة القارئ بالمعجب الذي لا يحتمل التصديق. وهذا المزيج الفني يجعل من القصة التي لا تتجاوز من حيث الحجم قصة أمثال - عملاً فنياً يقول الكثير في اللفظ النزر

البرقعة | سحابة من عصافير حمورابي

البرقعة | سحابة من عصافير حمورابي

|                     |     |
|---------------------|-----|
| ١. سحابة من عصافير  | ٢٧  |
| ٢. سحابة من عصافير  | ٢٨  |
| ٣. سحابة من عصافير  | ٢٩  |
| ٤. سحابة من عصافير  | ٣٠  |
| ٥. سحابة من عصافير  | ٣١  |
| ٦. سحابة من عصافير  | ٣٢  |
| ٧. سحابة من عصافير  | ٣٣  |
| ٨. سحابة من عصافير  | ٣٤  |
| ٩. سحابة من عصافير  | ٣٥  |
| ١٠. سحابة من عصافير | ٣٦  |
| ١١. سحابة من عصافير | ٣٧  |
| ١٢. سحابة من عصافير | ٣٨  |
| ١٣. سحابة من عصافير | ٣٩  |
| ١٤. سحابة من عصافير | ٤٠  |
| ١٥. سحابة من عصافير | ٤١  |
| ١٦. سحابة من عصافير | ٤٢  |
| ١٧. سحابة من عصافير | ٤٣  |
| ١٨. سحابة من عصافير | ٤٤  |
| ١٩. سحابة من عصافير | ٤٥  |
| ٢٠. سحابة من عصافير | ٤٦  |
| ٢١. سحابة من عصافير | ٤٧  |
| ٢٢. سحابة من عصافير | ٤٨  |
| ٢٣. سحابة من عصافير | ٤٩  |
| ٢٤. سحابة من عصافير | ٥٠  |
| ٢٥. سحابة من عصافير | ٥١  |
| ٢٦. سحابة من عصافير | ٥٢  |
| ٢٧. سحابة من عصافير | ٥٣  |
| ٢٨. سحابة من عصافير | ٥٤  |
| ٢٩. سحابة من عصافير | ٥٥  |
| ٣٠. سحابة من عصافير | ٥٦  |
| ٣١. سحابة من عصافير | ٥٧  |
| ٣٢. سحابة من عصافير | ٥٨  |
| ٣٣. سحابة من عصافير | ٥٩  |
| ٣٤. سحابة من عصافير | ٦٠  |
| ٣٥. سحابة من عصافير | ٦١  |
| ٣٦. سحابة من عصافير | ٦٢  |
| ٣٧. سحابة من عصافير | ٦٣  |
| ٣٨. سحابة من عصافير | ٦٤  |
| ٣٩. سحابة من عصافير | ٦٥  |
| ٤٠. سحابة من عصافير | ٦٦  |
| ٤١. سحابة من عصافير | ٦٧  |
| ٤٢. سحابة من عصافير | ٦٨  |
| ٤٣. سحابة من عصافير | ٦٩  |
| ٤٤. سحابة من عصافير | ٧٠  |
| ٤٥. سحابة من عصافير | ٧١  |
| ٤٦. سحابة من عصافير | ٧٢  |
| ٤٧. سحابة من عصافير | ٧٣  |
| ٤٨. سحابة من عصافير | ٧٤  |
| ٤٩. سحابة من عصافير | ٧٥  |
| ٥٠. سحابة من عصافير | ٧٦  |
| ٥١. سحابة من عصافير | ٧٧  |
| ٥٢. سحابة من عصافير | ٧٨  |
| ٥٣. سحابة من عصافير | ٧٩  |
| ٥٤. سحابة من عصافير | ٨٠  |
| ٥٥. سحابة من عصافير | ٨١  |
| ٥٦. سحابة من عصافير | ٨٢  |
| ٥٧. سحابة من عصافير | ٨٣  |
| ٥٨. سحابة من عصافير | ٨٤  |
| ٥٩. سحابة من عصافير | ٨٥  |
| ٦٠. سحابة من عصافير | ٨٦  |
| ٦١. سحابة من عصافير | ٨٧  |
| ٦٢. سحابة من عصافير | ٨٨  |
| ٦٣. سحابة من عصافير | ٨٩  |
| ٦٤. سحابة من عصافير | ٩٠  |
| ٦٥. سحابة من عصافير | ٩١  |
| ٦٦. سحابة من عصافير | ٩٢  |
| ٦٧. سحابة من عصافير | ٩٣  |
| ٦٨. سحابة من عصافير | ٩٤  |
| ٦٩. سحابة من عصافير | ٩٥  |
| ٧٠. سحابة من عصافير | ٩٦  |
| ٧١. سحابة من عصافير | ٩٧  |
| ٧٢. سحابة من عصافير | ٩٨  |
| ٧٣. سحابة من عصافير | ٩٩  |
| ٧٤. سحابة من عصافير | ١٠٠ |

## في ضوء أسئلة

أما في شهادته عن (رواية السيرة الذاتية) التي قدمها في مؤتمر الرواية العربية عام ١٩٩٨ في القاهرة - فإنه ثبت الرأي نفسه، قال: (وإذا كان ثمة حقيقة شخصية للكاتب يبحث عنها القارئ، فإنها حقيقة كتابته. الكاتب هو نموه في حدود صفته ككاتب، وبشكل أكثر وضوحاً ومفهومية قال: (هكذا يتحدد مفهوم لرواية السيرة الذاتية، الذات المفردة هي بؤرة النص. وعالم هذه الذات وارتباطاتها هي مشهد النص العام).

والسؤال: لماذا يذهب الروائي إلى رواية السيرة الذاتية، إذا كان الكاتب يكتب تجربته. ونصه مرآته- كما ذكر أعلاه؟

يقول الكاتب الفرنسي جورج ماي: "إن صبح أن الرواية والسيرة الذاتية ليستا إلا طريقتين لتحقيق حاجة واحدة هي تأليه الإنسان بمنحه القدرة على الخلق أو بتمكينه من الأفلات من ريقه الزمن، انضمت لنا بذلك أمور كثيرة. ومن هذه الأمور " أن الكتابة صموماً، والأدبية خصوصاً، لا تخرج عن مجال تبين قدرة الإنسان على الخلق. لكنه خلق مواز لما هو خارج الورق وليس مساوياً له ولا مشاركاً فيه". (٢).

وبتعبير آخر: إن الروائي يخلق "كائنات من ورق" بتعبير رولان بارت. أما الخلود هاكذوية يخادع أو يطمأ من فيها

عن الكاتب جورج بومر

هذا وينبغي الانتباه إلى أن رواية السيرة قد تتبني على سيرة ذات، وهذا ما يجعلها أقرب إلى البيوغرافيا منها إلى سيرة فرد في مجتمع، أو رواية سيرة. ذلك أن كتابة السيرة ينبغي - كما يرى البعض - أن تكتب ضمن تاريخ- أي ذوات أخرى. وهذا ما ذهب إليه جورج أمادو عندما قال: ينبغي تضمين النص الروائي أن الإنسان لا يعبر وحده. وإن له ماضياً وحاضراً ومستقبلاً).

وهال: (يدل ظهور الفن الروائي بشكل أساس أن لا يوجد مجتمع دون تاريخ وأنه لا يوجد تاريخ دون مجتمع.

## اللامرئي والمحسوس في: (أرض اليمبوس)

طارد الكبيسي

لنبدأ أولاً من النهاية إلى البداية. ولنتنته من مسألة فيها خلاف بين الكتاب عموماً، وكتاب السرد القصصي خصوصاً. وهي مسألة وجود الكاتب في الكتابة. أي وجود المؤلف في نصه، وتعبير آخر، كم في الرواية من تجربة الكاتب الشخصية؟ وإذا كان هناك التباس عند هذا أو ذلك، فإن إلياس فركوح، واضح وصريح في موقفه من هذه المسألة. فهو يؤكد وباستمرار في جميع الحوارات التي تجري وأجريت معه، وفي كتاباته الأخرى، يؤكد أن "هوية الكاتب

في نصه" حيث في التنايا والرهيشه مجمل عناصر النص تتجلى. (١) وهكذا في جملة الحوارات يذهب المذهب نفسه. مثلاً، (إن الرواية العربية الحديثة بالمعموم تتشكل مادتها الأساسية من ذات الكاتب أو من تجربته الشخصية) وقوله: (أنا أمك وجهة نظر تقول إن على الكاتب أن يكتب تجربته، وأن يطلق العنان لمخيلته). (نصك مرآتك....) (والكتابة محاولة تجسير الهوية بين عالمي الحلم والواقع..) (٢)

## إلياس فركوح أرض اليمبوس



كثت أنصت إليها وأنصت إليهم. طال الوقت وطالبت الحكايات، كبرت أنا. وكبروا هم حتى كادوا يموتون، فكان لا بد من أن أكتب الحكايات قبل أن تموت هي أيضاً. فالحكايات، كاصحابها، تدهن مع جثامينهم وتنمى. وفي حمى إضرابها، كدت بذلك كله، كدت أنسى نفسي. كدت أنسى حكايتي، بالأحرى. أو إن حكايتي ما عادت تملك منها إلا حين استحضرت حكاياهم هم - أو صداها هي، فتحضر هي بدورها. (ص ٢٠).

وفي لوحة أخرى (رقم ٦-) لا يتكفي بأن تشاركه شخصياته، السرد، بل يدخل القارئ في العملية ليقوم بهمل الفجوات والفراغات بإخطابه الآخر قائلًا:

"أنت مريض، بمعنى ما، ثقيب أشباه منك، فأضطر أنا لأستحضرها أملاً الفراغات في جملك الناقصة.. ثم (أنت) تترك قسطاً من الذاكرة لا تمير إنتهائك، فأضطر إلى تظيفسك منه. وأكتبه، فأننا، إن سهوت ولم أهمل، فسوف أدعك تموت تحت وطأته (ص ٧٤).

ويذكرنا هذا بتعريف إمبرتو إيكو للنص بأن (نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها.. ومن يقوم بذلك هو القارئ.

(فالنص يفترض مساعداً القارئ كشرط لتبينه وتحقيق فعله) (٩) والحال إن الشخصيات الأقمدة كثيرة، سواء أخذ عنها مباشرة حكاياتهم أم ورثها مودعة لديه ويصوغهم مثل حكايات خضر. فبيلعها بضربورات الكتابة ومصابي الخيال (ص ١٢).

ومنها أيضاً حكاية أول إمراة تعرف عليها: "إنها المرأة الغريبة حين تصبح مرآة يمان ذاته فيها" (ص ١٢٥).

وباختصار: "الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياته الشخصية، كما أن الكل يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقمدة يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها. حسب ميشيل بوتور (١٠).

وهذا يعني كما قال (إلياس): "إن الرواية رواية صاحبها. غير أن السؤال من هو الكاتب؟ من الفرد؟ أو ليس هو، هي عمقه، أكثر من كائن واحد، بمعنى أكثر من وجه واحد؟ بمعنى أنه حمال

## اعتمد إلياس في أصماله الروائية على تربته الذاتية في المواد الأساسية البائية لها، واعترف الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها ليست سيرة ذاتية أبدأ وعلى الإطلاق

الرواية. السفينة التي ليست بعيدة عن المرآة، ليست على رصيفه، لا هي مهياة للرسو، ولا المرآة جاهز لاستقبالها. إنها حال الهمبوس: لا إلى جنة ولا إلى جحيم. أما الشخصية البائية فهي غرفة مكتبة. والحوار حول موضوعه فلسفية هي: هل تتوفر أمور العالم على ما يفسر حدوثها. وهل هنالك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً. ويجهر الحوار إلى مسألة الوجود، والقول للمشهور لديكارت: أفكر، إذن، أنا موجود. وربما الأصح: أنا أشك، إذن، أنا موجود. ثم ضرورة فعل الكتابة، لمعالجة ما لا تمر به من جهة، ولتخفيف من وطأة الذاكرة، لئلا يعصل ما حصل لشخصية بورخيس تلك التي ماتت تحت وطأة الذاكرة.

وينهض الكاتب ليكتب!

-٣-

وهي الحقيقة إن هناك جملة أقمدة من شخصيات وسواها. وسواء كانت هذه الشخصيات حقيقة أم متخيلة، فهي قناع يحملها الراوي أفكاره ومواقفه وعواطفه. إنها الشخصيات التي تشاركه كتابة النص. وعلى تعبير الشاعر الفرنسي جاك دويان: (الأنثى هي الذات الفاعلة في الشعر حتماً، لكنني لا أشعر أنني أكتب وحدي، بل كأن جماعة تكتب في. هناك قوى تدفعني وتقودني، حيث (الأنثى) مبرعان ما تتجرف في هذه القوى (٨) ومثالاً على هذا - هي الفقرة أو (اللوحه-٢) والحيث يدور حول الحرب - حرب السارد وحريتا جميعاً كانت خلسة. وحيث يجمع بين تجربة الحرب وتجربة المرأة. وهنا تبدأ الحكاية: جاعلاً من حكايات الآخرين، حكاياته، يقول: "

فالرواية هي الفن الأول الذي عبر عن الإنسان بطرق تاريخية - اجتماعية مباشرة (٤) هذا إلى أن " الحديث عن الذات ليس هو الهدف بخطاب إنطوائي، بل على العكس هو تأسيس لتواصل بين المؤلف والقارئ: عندما أحذثك عن نفسي، فإنني أتحدث عنك.. وهذا ما يجعل القارئ يشعر بأنه معني بالنص ولا يعمل على خداعه (٥).

-٢-

وقال إلياس: أنا أقر وأعترف بأن عملي الروائيين الأول والثاني: (قامات الزيد) و(أعمدة الفيار). وكذلك الثالث (أرض الهمبوس) اعتمدت فيها جميعها على تجربتي الذاتية في المواد الأساسية البائية لها. واعترفت الكثير من تفاصيل التجربة، لكنها، هي البداية والنهاية، ليست سيرة ذاتية أبداً وعلى الإطلاق. إنه لك سيرة جيل).

وقال في الموضوع نفسه: أزعج أن قراءة مقفصة للروايتين: الأولى والثانية، وضمن منظور خاص، كهيئة بتوفير نص إصايفي أشبه ما يكون بالسيرة الذاتية. (٦)

فهل يمكننا القول أن رواية (أرض الهمبوس): سؤلود الروايتين: أم أنها محاولة إكمال ما لا يكتمل. ولا شيء يكتمل.

جاء في حوار نشرته جريدة "الرأي" قوله: (لا أخفي- لا بل أعلن - أنني كشخصية خارج وكتابة في الوقت نفسه، عن تواجدي المستمر والمتصل بحيث لا أستطيع الفرار منه، حين أعترف في سرودي الروائية إلى كل تلك المراحل التي مرت بها. وهذا يعني، أنني تقنعت بأكثر من اسم دون أن أخفي هذا القناع أيضاً، لا بل أعمل في روايتي الجديدة (أرض الهمبوس) على استمطار القناع نفسه، فربما يخبرني عني بما لا أعرف، داعياً إياي إلى السفر في وكشف ما كان مطموراً قبل الكتابة.. (٧).

وتأكيداً لهذا - استنطاق الأقمدة - فإن الرواية ذاتها تبدأ السرد بضمير المتكلم وضمير القالب مما هي ما يشبه الموازنة بين خطابين لشخصيتين: واحد يرفد في مستشفى وشوق رأسه على الجدار، لوحة لسفينة- السفينة نفسها التي ستظهر في اللوحه (١٩) من





لأبطال من التناقضات هي ملامح منه ومن غيره؟ (١١).

-٤-

لاحظ - كما نلاحظه - العديد من الباحثين الكثير من التطورات والمفاهيم في الرواية العربية وغيرها، وعلى سبيل المثال: أصبحت البنية تعتمد بشكل أساسي على تمديدية المنظور والصوت. واستتت الأحداث لها منطلقاً بنهض على الجدل وترجيح الأصداء وعلى الحوار. وهكذا الشخصية الروائية أصبح صوته أعلى من صوت المؤلف الذي لم يعد هو الكاتب الواحد، بل الجماعة التي تشاركه في كل شيء غالباً. (١٢).

يعني - وتعبير باختين عن الرواية المتعددة الأصوات - رواية دوستوفسكي - صارت الرواية ذات طابع حوارى. إنها تبنى لا بوصفها وعياً واحداً وأمثلاً يقبل موضوعياً أشكالاً أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيراً متبادلاً لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منها شكل واحد موضوعاً للأخر حتى النهاية (١٣).

وعلى سبيل المثال. في (لوحة - ٩) من الرواية - نجد وسط رنين الأجراس: جرس روز السحار، جرس كهنة الروم، جرس راهبات الناصرة، جرس مدرسة ثراسانطة، جرس دير البلاتين، الخ. وتصاديها. تتداخل وتختلط بأصوات الشخصيات، ويتحول السرد ويتنقل بين الشخصيات:

في عمان، سألته السيدة صاحبة المدرسة: "هل بردت؟"  
قال: "تعالى إلي"

فجات، المرأة القريية، لتعلمه معنى الحنين ولذعته اللاعجة.

- أكنث تصدعوا إليك، بحسب ما تكتبه؟ أم تعيد تكوين زمن بعيد سابق عليها؟

- إذن، لا تحاول أن تتعادي. واكتف بمرميك الصغيرة وبعض الحكايات المضملة عنكنا. اسمعت! فخذ السرد عني إذن، لقد حان دورك لأن تحكي.

- كان حلماً ما رأيته. وما رأيته سأكحيه

وكان ما رآه: صباب بلا نهاية. أمواه عظيمة أينما يسمت وجهي، وكأنه الطوفان. طوفان نوح - إن لم يكن هو - ثم كان أن خاطبني صوت القهار فأثلاً: هذه علامة الميثاق الذي أنا أقمته بيني وبين كل ذي جسد على الأرض... الخ (ص ١٣٧ - ١٤٧).

-٥-

تتلخص الشعرية - كما باتت مدروسة في الخطاب السردى، ولدى مشرعها أمثال: ياكوبسن وتودوروف وجان كوهين وباختين في (شعرية دوستوفسكي)، في ما يجعل الأثر الأدبي أثراً هنياً. وهذا لا يكون إلا باستخدام اللغة بصورة ما يعرف الأتزيح: استمارات، مجازات، كتابات، صور، وأوصاف، تشبيه، تكرار، موازة، تخيل... عبر ما يمكن أن نسعه بالرواية التخيلية ومن ضمنها الأسطورية والمجاثية/ الفرائضية. الخ أما الهدف من هذا الأتزيح - ناهيك عن الهمد التزييني - توسعة المدى التخيلي الذي يمنح النص/ الصورة/ التعبير/ غنى وعمقاً وامتداداً لتأويلات وتصورات متعددة ومختلفة لدى القارئ. ولا سيما إذا ما جاء بناء الرؤيا في نص الأليغوريا Alieorg الذي يراه البعض أعظم الشعر. لأنها تخاطب القوى الشعرية والفكرية معاً. وفي هذا النص: رواية (أرض الهميوس) - كما لاحظنا في نصوص المؤلف السابقة - نلاحظ ومج الشعرية المتميز في عموم الخطاب، وكما قال المؤلف نفسه: (ما أريد من الشعر هو أن امتلك حقيقة، بعض تمسبحاته - إن جاز التعبير - أن يري مدري وأن يساعد، في الوقت نفسه، على توسيع

**تتلخص الشعرية،  
كما باتت معروفة في  
الخطاب السردى،  
في ما يجعل الأثر  
الأدبي أثراً هنياً**

مسألة الخاتلة وتعميق المعنى، وتعدد مستوى الدلالات..) وتأخذ مثلاً قصة مريم - القصة التي كتبها في التاسع والعشرين من شهر آب ١٩٨٠ - إنه هنا لا يهد كتابة القصة تلك، بل (سيكون لمريم قصة أخرى، قصة جديدة)، وهو - كما سنلاحظ - لا يكتب قصة بل يكتب قصيدة:

" تخفف إسمك من ريثه وذاب صدام في الصمت.

غيت عن المكان.

إنقلب جسمك بين الناس طويلاً،

إلى درجة أن صرت منسية!

كنت اصدق هذه الخديعة.

كان هذا في الزمن الخليقة.

كان في الوقت القديم حيث لا تعني الدمعة سوى الحزن.

والشعر الأشقر إلا الجمال.

وخضرة العينين أمنية طفولية لم تكبر

خلتها تحاكي الحلم، أو تتلبسه،

لكنها ما كفت عن الترسب في المنام.

ضاع الأسم: استبدلته بـ " ماسة" فامتلاً الصمت" (ص ١٥٨)

وهكذا في (اللوحة ١٢٠) يكتب، يقص شعراً:

" كتبت منفرأ لما جاعتي المصفورة الصفرأ، وقالت:

- أمك حبيب، وأبوك حديد، وأنت حلو ظريف.

ثم كبرت قليلاً لما جاعتي مريم الشفراء، وقالت:

- أنا حبيب، وأنت حبيب، والدنيا سرير لنا رحيب.

ولما بلغت حد أن أفيض علي، قال أبي:

- خشيت إرعابك، فيقطع نسلك!

وعلي رجفة يدي واصفرار وجهي ونحوي، قال خضر:





- لا ترمي بأمتالك في المراحض... حرام؟

وأخيراً... ما تبين صعوبة أن يجد مكاناً في الأرض الحرام، صاد إلى دروس الدين: (ولدت بأرض اليمبوس: ليست جحيماً وليست جنة، لكنها تظل جيلاً صالحاً لأمتالي أهل منه عليهما. أمل منه على العالم. (ص ١٧٢-١٧٤).

وقد لاحظ بعض الباحثين: "أن العلاقة بين النص والعالم ليست مجرد إشكالية مثيرة في النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. بل هي أولاً وأخيراً الإشكالية التي تؤسس النظرية النصية. وفي الوقت الراهن يوجد بخصوص هذه الإشكالية موقفان أساسيان جديران بالاعتبار. وقد ميز إدوارد سعيد بين فريقين من مفسري النصوص: الأول هو الظاهري، والثاني هو الباطني. وعلى نحو مشابه - بخصوص اتجاهات النظرية النصية - من الممكن أن نطلق على الموقف الأول: دنوي. والموقف الثاني: هرمسي.

ومن الطبيعي جداً أن يرى النقاد والمهتمون بالعالم - أو الدنيويين - النصوص متعددة تاريخياً على حوادث عامة وشرحات متجذرة اجتماعياً، بينما يرى المفسرون الهرمسيون النصوص متاملة نفسها وبلا مرجعية - ولذلك تتأبى على النقد" (١٤).

-٦-

قلنا: اليمبوس. ما هي أرض اليمبوس؟

أرض اليمبوس هي الأرض الوسطى. بين الجنة والجحيم. لا إلى الجنة ولا إلى الجحيم، وسكانها: لا هم مؤمنون ولا كفار.. إنها أشبه بالأرض الحرام بين متقنين. هذا بالنسبة للمعنى الديني. ولكن ما هي الأرموز أو الدلالة في الرواية - على الأقل - لأرض اليمبوس؟

شمة أسئلة كثيرة. لكن سؤالاً يليق. لن نعثر على جواب له. وحتى لو عثرنا، فلن نكتمل الأجابة لأنه: لا شيء يكتمل - كما قال الأبي - نحن في الوسط، لسنا هنا ولسنا هناك. لسنا في الجنة. ولسنا في الجحيم. أهى الأرض الحرام نحن؟

وهذا يعني أيضاً: أنهن في الأرض الحرام: من الوجود واللاوجود. من الكتابة وضد الكتابة؟ أنهن في تلك (الصفينة): سفينة الانتظار المحايد - انتظار الذي يأتي ولا يأتي - ليست بعيدة عن المرفأ. لكنها ليست راسية على رصيفه. وليست منعوقة لتتعلق في البحر الواسع.

وهكذا أيضاً وضعنا بين سؤالين:

● هل تتوفر أمور العالم على ما يفهم حدوثها؟

● وهل هناك ما يثبت حدوث الأمور في العالم أصلاً؟

وأخيراً: هل حكاية أرض اليمبوس هي الرواية، هي الحكاية نفسها كما وردت في المضان التاريخية: (سفر التكوين. ودانتي. وبيورخيس) - أم هي الحكاية الأخرى بحسب ما تظهره كلمات الروائي الكاتب. طلما أن الكتابة ليست هي الحكى. وأن قارئها خاصاً لكل منهما يمكن أن يؤدي لأن تصير الحكاية حكايتين: بل وأكثر (ص ١٠٠).

-٧-

كلما اقتربت اللغة من آفاق الشر - كما قلنا - إختفت لغة القص في السرد التقديري - ليحل محله القص باستراتيجياته الحديثة. وكان أن استمار هذا القص مغردات، بل لغات من السرد التراثي كالتراث الصوفي، ومن اللغات واللهجات المحلية - العامية - ويختلف تنوعاتها ومصطلحاتها التخصصية. وأصواتها. ويهيف السارد من هذا إلى تجنيد علاقة النص

**أرض اليمبوس هي الأرض الوسطى، بين الجنة والجحيم، لا إلى الجنة ولا إلى الجحيم، وسكانها لا هم مؤمنون ولا كفار**

الروائي بالواقع الاجتماعي حاضراً أو ماضياً (١٥). وهذا ما نلاحظه - تأكيداً للواقعية والتوثيقية في استخدام اللهجة الشعبية:

\* انا خضر حسن عمر الشاويس

كان عمري حوالي أربععشر سنة، بدأت ألعب مع ولاد الحارة من جبلي. عسكرو وحرامية، عشرة عشرة.. الخ (ص ١٠٤) وهكذا أيضاً تضمن السرد بعض الأهازيج والأغاني الشائعة آنذاك معبرة عن الصراع العربي - الصهيوني مثل:

\* ملكشوف ملكشوف

يهودي ما بلنا نشوف

أو معبرة عن التقاطع بين الفلاحين والأقندية

\* حطة وعقال بست قروش

والحمار لابس طريوش (ص ٢٠١)

بل وتضمن حتى بعض الشعابير الأجنبية بحروفها الأصلية مثل:

(ص ٢١) "I want to suck you"

أو بالحرف العربي مثل كلمة: (رايش)

-٨-

هناك - من يدعو - مثل بول ريكور - إلى ربط السيرة الذاتية بالجانب الإيديولوجي للكاتب. وإلا لن يكون للسيرة ما يميزها عن سير سائر خلق الله! ونسب ميشيل بوتور إلى أنه: (في نطق الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات العائلية يكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها..). وقال الروائي إرنستو ساباتو: (تكون الرواية اليوم أكثر من أي وقت مضى، إمتلاء بالأفكار واهتماماً بمعرفة الإنسان). وقال (ويمكننا اليوم أن نقول: أن المهمة النهائية للرواية هي طرح الرؤيا الكلية للعالم).

إنن. شمة هارق بين أن تكتب رواية سيرية لتقدم نفسك للآخرين حسب تعريف فلييب لوجنن للسيرة الذاتية:



الحكاية وكيف تصير الحكاية حكايتين أو حكايات. ثم هل ينبغي التخليط للرواية، مسبقاً، أم ندع الرواية تكتب نفسها، إلى جانب جملة من المواقف والآراء حول تجربة الحرب، وتجربة المرأة. الموت؛ خيار أم مصير. وهل يموت في حرب من ولد في حرب قبلها؟ والنصر من يكتبه؟ والصمت، وكيف تحلب الصمت. والأرض المابين. وهل لأحد أن يختار المابين. والحوار وتعدد الأصوات وتداخلها، وعلاقة الشخصيات بالراوي العليم وبالنص. الخ. مما جعل الرواية مكتظة بالأفكار والرؤى الكلية للكاتب والحرية والجمع والجنس والعالم. ومن هنا أقول- إذا جاز لي أن أقول: إن الرواية هذه تقدم: نظرية في الكتابة. ونظرية في تجربة المرأة. ونظرية في التسمية والأسم. وربما نظرية - لا تناقض - لكن توازي رسالة الفجران في الرحلة إلى العالم الآخر

\* قصة إستعمادية نظرية بروي فيها شخص حقيقي قصة وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بالخصوص (١٦) وبين أن تكتب رواية سيرة لتكشف نفسك، تتخصص ذاتك، تميد قراءتها؛ ومن تكون في الجمع (الأخريين). وكيف تشكلت الذات بالتفاعل والتفاعل مع الآخرين. ثم أن تكون الرواية بخصوصيتها تقدم رؤية الكاتب للعالم.

وإذا ما شئنا تقييم الرواية (أرض اليمبوس) - إضماراً لما تقدم أعلاه، يمكن أن نصفها بأنها من نوع الرواية السيرية. ولكن - بشير النوري: (الأظهار حجاب) (الحجاب إظهار). وبعبارة الراوي. بشيء من التعريف: (ثقة) إضمار يستعمل هذا الإدراك: أن تجعل ما تعرف وتعرف ما تجعل!

**وفي غموضه كالتنهار\***

في جملة التضاميات التي تزدهم بها الرواية: أحداث. أفكار. عواطف. الخ. من قضايا خلافة: الاسم والتسمية.

ويبرز هذا الائتماس - إن صعب التعبير - وحسب فريد الدين العطار - وصف الشيء بأنه:

\* كانه في وضوحه في ظلام\*

\* ناله وأكاديب عراقية

الأخريين والشخصيات في: (أرض اليمبوس)

المصادر والمراجع:

- ١- مقال: (استعمالات الضمائر في الرواية)، ص: ٥٦-٥٧.
- ٢- مجلة (الأجيال) - بغداد - ص: ١٤٩/٩ - ص: ٥٦.
- ٣- مجلة (الأوراق): ١٩٩٨/٩ - ص: ٩٩.
- ٤- من مقال: (رحيل جورج أماد) بقلم جيتة علي حسن - المجلة الثقافية - تصدر عن الجامعة الأردنية - ع ١٠٤/١٠٦ - ص: ١٣٦.
- ٥- الكتابات اللغوية - توماس كليك - ت: محمود عبد القوي - دار أزموت - عمان - ٢٠٠٥/٢٣ - ص: ٣٣-٣٩.
- ٦- لعبة السرد المخادعة - مصدر سابق: ص: ٢٢٤.
- ٧- جريدة الراي - للحق الثقافي - ع ١٢٩٥٦ / الجمعة ١٧ أيار ٢٠٠٦.
- ٨- مجلة (نقولات) ج ١ - صيف ١٩٨٣/ ص: ٩٩ - حاوره محمود الزبياري.
- ٩- مقال يتيق: (الفرق التودجي) ت: أحمد بوحن - مجلة (الحق) للفرية - ع ١٩٨٨/٩ - ص: ١٤٠-١٤١.
- ١٠- مقال: (الاستعمالات الضمائر في الرواية)، ص: ٥٦-٥٧.
- ١١- جريدة الراي: قصة - حاوره: حسين جلعاد.
- ١٢- مقال: صيري حافظ (الإبداع والتأويل: عن تثير المسألة الأدبية وتحولاتها في الخطاب القروي العربي) مجلة (كلمات) - البحرين - ع ١٩٩٤/١١/١٨ - ص: ١٣٠.
- ١٣- من كتاب (نظرية دوستوفسكي) ت: د: جميل نصيف التكريتي - دار توفيق للطباعة ١٩٨٣/٢٦.
- ١٤- البيوتية والفكر - مدخل ثقافي - ت: حسام خليل - أزموت - ٢٠٠٧/١٨.
- ١٥- من مقال صيري حافظ: مصدر سابق: ص: ١٤٥-١٤٦.
- ١٦- توماس كليك: الكتابات اللغوية - مصدر سابق: ص: ١٢.
- ١٧- أرض اليمبوس: رواية - إلياس فركوح - دار أزموت - عمان - ٢٠٠٧.

حيث استلهم مقوماتها ودفعها إلى المغامرة، ومن هنا أيضاً فتحت معالمها الخاضعة للتجريب، واكتزت في ميادينها طاقة الانتظار.

ستتناول هذه القراءات مفاتيح الإشارة، وهماوية النص الشعري الأشاري الذي أرى فيه مساحة واسعة للتهوض بالواقع المأمول للدراسة إذ أنها تشكل في تعاضدها القرائي، سمة بارزة للتحويلات التي طرأت على تجربة الشاعر محمد مقدادي، فهي من جانب توفر للخطاب الواقعي جانباً من ثرية الشعر، ومن جانب آخر تحقق للخطاب المستتب على البؤرة الارتكازية للتحويلات جانباً من الانزياح اللغوي، وكذلك تشكل في المستوى القرائي جانباً مهماً لقراءة ما توصلت إليه التجربة الشعرية الأردنية من روايات تصب في صالح موقفها من التجربة العربية.

وإذا كان هذا المستوى القرائي هو النبض المضخوخ في أليات القراءة الشعرية، فإن المستوى البنائي هو النبض المضخوخ في أليات الكتابة الشعرية. ويتضح من المستوى القرائي، أهمية التركيز على البنى الإشارية التي تكتنف التجربة، من حيث امتلائها بالمقومات التي تسند القراءة ومنهجها كالثقة والحقل الدلالي، والتفريق والتضريح، فيما تبرز الحاجة إلى عناصر الإشارة والسرد وتحويلات المعنى الإشاري في المستوى البنائي.

### على وشك الحكمة: النصّ الطيني المخبّص

في الاتجاه الشعري المغاير، يتجه النصّ الواقعي لمعالجة اللغة وحصارها، وتوحيدها بالوقوف على حافة المستقيم، قبل البحث عن مسودة مبتدأ الفعل الإشاري الذي يسعى إلى تحويل مقام اللغة، إلى حال يتكّن على مدارج المتخيّل، قبل النزوح عن دائرة الخبر الدلالي، الذي يشي بالوقوف الماكس لكل مسهّات النص، بدءاً من إطاره الخارجي، وانتهاء بإفرازاته التي تصيب بالحنن، ولا تنهات على اللغة كمنجز تجميلي للكلام، ولا تستند على مواصفات التجارب السابقة الناصخة والمنسوخة، بل فرضت سيطرتها على النصّ المخبّص، وتعلقت معه احتفاء واختراقاً، وتميأت قواريره بصفاة اللغة، وسبولة موسيقى المعنى وأمتزجت وقائع حياته مع رؤيا الخيال

## شمس المعنى

### قراءة في فعالية إشارة النصّ الشعري المخبّص تجربة الشاعر د. محمد مقدادي نموذجاً

أحمد الخطيب

ستعبر القراءات إلى تتبع الإشارة في النص من خلال علاقة التابع والمتبوع، التابع اللفظي القاموسي والمتبوع الكيان الشعري عبر قراءة المستوى الحركي للنص، وتكثفه من غواية الإشارة واصطحابها لمقام اللغة، وتخصيص فعاليتها للحراك الشعري، وقراءة اللون الضمائي عبر اصطحابه إلى تلبس الإشارة.



د. مقدادي

إن مهمة ينتج عنها احتكاك توليدي، هي مهمة شاقة ولكنها قادرة على معالجة الإسفننج، وهي أيضاً قادرة على الاختزال. وهذا ما يخفف من تراحم الرؤى، واحتفالها بالذات، واندهاها باتجاه التشابك الجمعي.

إن مسند الإشارة هو احتفال المقام "مقام اللغة" والاصبح "الصورة" بالتركيب القادم من أعماق الفتنة، هتنة اصطحاب الذات إلى عالم الأثيري، من هنا

بدأت تجربة الشاعر محمد مقدادي معتمدة على تتبع البنية الإشارية، من



ويده العمد التنازلي، لإمكانية التحقق  
على المستوى الدلالي:  
"قصر الخطوط  
ذلك الذي يصل بين تقاطعين  
أولاهما  
في مركز القلب  
والثانية  
على طرف اللسان"  
فيما تمثل "الحكمة" وهي مضاف  
إليه، قيمة افتراضية لحاجة الصمود  
إلى منتهى العمد التنازلي، الذي  
يتماشى مع المحطات التي يقف عليها  
بعد كل تجربة، في إطار البحث عن  
إعمال الصورة، صورة الذات وجزءها  
لواجهة الزمن وإعمال بصيرة الذات،  
وإضافتها إلى الخبرة والحدود  
والإمتاع الكشفي:  
"من أنت أيها الشعر؟  
أنا سفرك الذي لا ينهي  
حقولك التي لا تكف عن الخضرة  
والبهاء  
من أنت أيتهما القصيدة؟  
أذا عذابك المفرح  
وإشارة تحمل متعة وجعلك العظيم"  
تتحدث بنيت الإمتاع الكشفي بفرض  
حوارية بلورية يقيمها الشاعر بين ذات  
واحدة، تظهر في أكثر من صورة، حيث  
تحتاج القوة الدافعة للمفردات، النصير  
الميكانيكي للنص، لتشكل معطى ترتيلي  
جديد، يخدم الواقعة النصية، بإدعائها  
عبر شبكة من التحولات البصرية، وتتمثل  
في التنسيق القطعي الذي ينطلق من  
أعمدة لنوعية إشارية لاقطة للمصنوس،  
بدرجة هوائية نصية أحياناً ومرئية  
أحياناً أخرى، تتصل جميعها في دائرة  
تحويلية واحدة، قوامها الكشف:  
"قلميصي مرقق  
وصنيري  
شارع بلا أرونة  
وأحتاج هوداً من قناب  
لأشعل غاية الشيب في رأسي  
وأطلق عصافير وقاري  
وأضئ  
مدني المسكونة بالعمية الوارفة"

حيث يفوض النص ذكورة الكلام، لمصاحبة  
أنوثة اللغة، وما بينهما، الحامل الوريثي  
"الشعر، التثر، النص المفتوح، القصة"  
"قلبي طافح  
حتى ضفتيه بالوجع  
أية أنتي أنت؟  
أية زهرة ثائرة حملت لي  
كي أبحث عن ضفتين غيرهما"  
"على وشك الحكمة" عنوان أثيري  
محمول على نقطة استبدال حاضنة  
لكل ضالهايات نثر التجربة، وممارسة غير  
مفتعلة للوقوف على حكمة المعروضات  
البرمائية التي تبدأ بالجر، لأنها في  
رحلة المزج التي تؤسس لخطاب النص  
المخمس، من حيث طاقة التجديد،  
تجديد محطات التجربة وإبناؤها على  
مساحات التأويل، وفق معادلة تهض  
بالمنوان على النحو التالي:  
"على" حرف جر يمثل طاقة اختراق  
هيئة المسكون، واقترباها من مبتدأ  
الحركة، لتؤكد من قابلية مسالة الإمكان  
إمكانية التصور الذاتي للمعنى:  
"من جاء في البدء  
الشعر ... أم الشاعر؟  
الأغنية ... أم النورس؟  
الزرقعة ... أم البحر؟  
الليل ... أم النهار؟  
أكاد أجزم  
بأن الشاعر قد أشعل  
ضراة الكون الذي به ابتدا"  
"وشك" اسم مجرور وهو مضاف،  
ويمثل حالة قصص أولى لفرضة التحول،

والمعراج البكر لتشكّل جميعها لوحة  
وقفية على ما يمكن أن نسميه  
النصّ الطيني المخمسّ، تأتي  
هذه التسمية التي تختارها مثل  
هذه النصوص من كونها تعتمد  
الجبلة الأولى لمفردات الكلام،  
حيث لا بداية لها سوى ذلك الإيقاع  
المنسرج على متناول اللغة، واعتباره  
منفذاً لسلطوية الداخل، الذي  
يطيح بكافة أشكال الحكاية، درماً  
للوقوع في مجرى الانسياق وراء  
المسميات المكررة وغير الناطقة.  
"ثمّذا تأخذني أشعاري  
إلى غايتهما الثالثة  
حيث هنالك تفتتني حرفاً،  
حرفاً  
وتسقط النفاض من جسدي  
فأصبح كقصن حور  
أنقاء السابلة على منعطف  
تشريني"

وتتبع أهمية النصّ الطيني المخمسّ  
من دوراته في ميكانيكية مفردات اللغة،  
واحتفاله بالإشارة، وانشغاله بالصفائح  
الكهرائية التي تغذي أوردة المعنى:  
"لشوارع  
صدر:  
شاسع للغباء  
وعورة:  
مفضوحة للشمس  
وهظي:  
مسكون بالاشياطين المنسحاة عن  
عروشها"  
وإذا كان هذا النصّ ينتشل الصورة  
والحركة من الوريد اللغوي، فإنه يعيدهما  
إلى المساحة الوريثية لمادة الإشارة، فهما  
يتشكلان من جيئات مخمصة مسبقاً من  
الذات، ذات النصّ، كمجال دائري يتسع  
للقاعدة اللغوية ومادة الإشارة، وذات  
النصّ، كمنطلق توليفي للفعل الشعري:  
"أعرف أيتهما الزئبقية  
أنتي لست أكثر من رجل  
من على أرمصتلك المزروعة بالجمر  
فأصابه ردأ عينيك  
وانطفاً  
وأعرف أني انكسرت يومها  
على شواربعك المبللة بصقيع الأيام  
الماضية  
فأسقطني دوار المراهنة قبل أن أتقن  
أنني رجل  
أحبك أكثر مما يجب"  
من هنا تأتي أهمية التسمية المقترحة،

التي لا تترك  
فقط  
الاشياطين





## بأن الصبر مفتاح الفرج

وفي جملة الإقتاعات التي يسعى الحقل الإشعاري إضافتها إلى التسليح الداخلي للنفس، تخدق الفعالية الكتابية حجرة الزمن، لتشد أصرها بما هو متنج، أو قابل لتعبئة الفراغات التي تنتج عن الصدام بين المفردات والتفاصيل:

"أخرج

وكن زمناً يسافر باتجاه واحد حتى يشرّ الليل مندهشاً

ويكتمل النشيد

هذي بواديك التي ضاقت

على أصناق قتلاها

هذا عواء سافر

واللوز يرسل في تراب الريح

فرعاً ميتاً

فيصير سمساراً تنقل بين عاصمتين

إن الأمر محتدم

وفرصتنا الأخيرة،

أن نزاوج بين أطراف النزاع

والصبر مفتاح الفرج"

إن هو مقام احتزازي ما تقوم به البنية النصية في حالات الصراع الذي يتعاطف بين الحقول الأثرية، من إحلال الولام بين المفردات والتفاصيل، حتى يسهل المنحى التصويري كافة أشكال البؤر النصية، بعد أن تكون الإشارة قد تكشفت وكشفت مقامات الذات الشاعرة:

"لقدمان

أفرغ ما لديك من التوتر

وانتزع صدحا، تمتعق ماؤه

في أغنيات الهذابين إلى المحر

دار عليك دوائر النظم الرديئة

فاستقم ما استطعت

وابحث عن هويته القديمة"

ومن أعمال الإشارة في المستطيل النصي، إلى جانب الفعل الاحتزازي، أن تقدم نفسها في إطار المزاجية بين المفردات والتفاصيل كراسم تبويري لكل محطات النفس، بدءاً من الاختيار اللغوي، وانتهاءً بتقديم المجسّات التي تقضي إلى إعمال الحراك الجوفي، إن كان للنفس أو

للذات الشاعرة:

"يا أيها الفجراء

في "الغور" موصداً

والغور بوابته

تحلو به اللقيا

ويعرّ أحبابه

إن ضاقت الدنيا

سندق أبوابه

ويصدره نفو

## ونردّ ما ذاب

لكأنّ فعل الإشارة كلما تتحدّم من مرونة مواجهة الحراك اللغوي، ينقد إلى المسكوت عنه، وهذا هو فوتراف المنح الذي يتمحور حوله الشاعر، لذلك تبدأ العبارات بالاتصاف بأبنيتها الطازجة، تحديداً بذلك الأبنية التي تشيع هكذا شتاءً وأرباً، وأمام هذا المتصور تتسع جوانية القول المطلق:

"أخترق الصمت جدار الصوت

احتباً العشاق بظل النهر

احتجست أنفاس نواظير القمر

احتجنت أعينهم بالجمر الضارب

للصفرة

حين رأوا حملاناً تتقاذف

لا تعرف أن المثلج آخر منتجعات

الكون"

وتتمثل جوانية القول المطلق، بالفعل

الإشعاري، بعد أن يكون قد رتب أولوياته،

من حيث الاتصال بالزمن المتحرك،

والقابل للمشاهدة، والركون إلى عنوانه

البوح التصل بالحقل الدلالي:

"هذا الجزر تهادى في السليخ

وجاء أخيراً

من يشاهد أن خرافاً قد غارت الحقل

فهاود ... بالكاد ... تتألفه

مفتتحة بالنيح مقلوساً

كان قد اختتم الحقل بها"

هذا التوقيت يجعل من الفعل الإشعاري

طلياراً لكل ما من شأنه أن يميح حالة

التلازم والتوافق الشعري، مما يمنح

المنح التصويري طاقته الكلية، للدخول

في الكهيماء الناتجة عن هذا التواؤم:

"تخرج في صحبة الحقل

مزهوة كالعرايس، تخلع صفرتها

اليانعة

للمساء الضائب

والصاعدين إلى سئم الموت

وهي الظلال التي تحتويني

إذا صادروا التقمح، أو شربوا دمعه

وهذا صبي جنول يتنطق ... شيئاً،

فشيئاً ...

بكل اتجاه

وينسحل في صحف الفجر حين

يصلي

وينماب فوق موائد الجامعة"

وحين تمود الإشارة إلى منتهى ما

تريد من الحقل الدلالي، يكون الفعل

التصويري قد أخذ مجراه في أوعية التلازم والتوافق بين المسجات والمعطيات والنتائج، لأن النصّ في حراكه الجوفي لا يكون إلا واحداً، مهما تعددت العنيتات، أصول الذات، وفروع النصّ.

## طواف الجولات تقريده الإشارة

حين تتمدى حقول الإشارة، الحراك الجوفي للنصّ، تدخل في مسالك متعددة، تثير حواسها ضجيج اللغة، وصمت المشهد، وعناق المفردات، وحزن التفاصيل، كل هذا يلتصق في زيت سراجها، بعد أن تكون قد وفّرت له ما يليق به من شفافية ترى ما خلف لحمها من عروق الدم، فتصبح أكثر جرأة بالدخول في مسيرة الصور وأحققتها بالانكشاف على الذات المتحركة. وأثناء عمل الذات على تقريده الإشارة، وإعطائها مرونة المجسّات التي يستخدمها للنصّ، في إمام الإيقاع البنائي، تبرز مجالات جديدة في التجربة، أهمها البعد التجسيمي للمفردة، لتأخذ صفة الكائن الحي، الذي يتعاضد مع أبعاده المختلفة، عبر مشروعية انعكاس المرأيا. "ديوان طواف الجهات" يمثل هذه الحالات مجتمعة، إذ أنه لا يترك للواقع جداراً، إلا وشقه، لجهة اتصاله بالروا، فقصائد الديوان في رحلة جارية في عالم انتشار الإشارة، من حيث توريثها بالحقل الدلالي الانزياحي:

"مريض بدالية لا تجيد عشاق

الحريز

ولا تتغلغل في الصدر كالأبخرة

مريض بأعصابها الكافرة

بعينين أكثر فتكاً من الرمح في

القلب

والخاصرة

مريض بها

وأصّر على خوض هندي البحار

لأفراح أين هي الأخره"

إذا كان هذا الانزياح الانزياحي،

الذي ظل طريح التشيع الإشعاري لحالة

الصراع الذي وفرته ميكانيكية التجربة،

قد وجد ضالته في جملة المؤثرات

الخارجية لهذه التجربة، فإنه لن يستثمر

هذه الحالة للتمدد، لكي لا يكون ناسخاً،

بل يسهم على برجمة الانزياحات وفق

مشروعه الرؤيوي:

"هي ذي امرأة

نصفها تعب

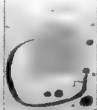
وثلاثة أرباعها فاكهة

هي ذي امرأة

تجربة الشاعر في النصّ الشعريّ



## محمد مقدادي احد.. احد



اللغة، تكشف الإشارة من لغتها  
الخاصة، تلك اللغة التي لا تضبط  
إلا لشروط المعيلة الشعرية، ولو كان  
هذا الأمر سيحفظه في صراع دائم  
مع الذات الشاعرة، مع أم النص كونه  
الحاضن الأول لمتراذفات التي يتألم  
بها الانزياح:  
"انجزت ما أعد  
هي ذي امرأة  
حين أمضيت إليها  
تطير من الفرح المتقد  
وحين تضيق درويي إليها  
أمد يدي  
لعلني أجد  
ولكنه  
ليس إلا الجدار  
ومحارب  
من لم تزل تبتعد"

وفي واقعة الصراع الداخلي في  
القصيدة الشعرية، تتقدم اللغة، لتبوح  
بأسرارها كلها أمام النص والذات معاً،  
بأن الحقل الدلالي لا يقوم إلا بأوعية  
الإشارة، وأن هذا الإسناد الفضائي  
الغامض، هو تجليات الفعل الإشاري،  
الذي يلتقط من عالمه الأثيري، ما يمكن  
أن يكون نصاً حياً:  
"يكفيني من هذا العالم  
ألك فيه  
يكفيني  
ألك لغتي، ذاكرتي  
ما كان وما يمكن أن أهنيه  
أولك أول سنبلة في الحقل  
وأول سوسنة  
علمت النيب أغانيه"

إن بمد هذا الاعتراف، تتجلى البنية  
الإشارية، التي تختصر كل كنهية الشعر  
في شرايطها الأولى، ومن هنا يمكن  
أن نستقصي معنى هاما ودالاً على أن  
الإشارة هي كينونتها الأولى، تعني شراة  
النص وأشاعاتها:

\* شعر أمّ

- ديوان على رثك الحكمة، ط ١، المؤسسة  
العربية للنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٥م
- ديوان أحد أحد، ط ١، المؤسسة العربية للنشر  
والتوزيع، بيروت ٢٠٠٢م
- ديوان طوبى الهبات، ط ١، دار مجلداني،  
عمان ٢٠٠٢م

إن هذا التحول المشروع الذي يقوم به  
الحقل الإشاري، وفق ما يمثل النص  
من تكهنات أثيرية، محصور بين قوسين،  
اللغة الشعرية التي يستردها الانزياح من  
اللغة، والمصاهرة التي توقرها الذات،  
إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكل ما لديه قابل  
للكاشفة، ولو كانت الذات أو النص.  
إن هذا التحول المشروع الذي يقوم  
به الحقل الإشاري، وفق ما يمثل النص  
من تكهنات أثيرية، محصور بين قوسين،  
اللغة الشعرية التي يستردها الانزياح من  
اللغة، والمصاهرة التي توقرها الذات،  
إذ أنه لا يهادن شيئاً، فكل ما لديه قابل  
للكاشفة، ولو كانت الذات أو النص:

"كان يوماً  
فقيراً بأحلامه  
بأعصابه  
بأجراس أهدابك الراقصات  
على روح شمعتي الصاهرة"  
لكن الإشارة تمي تماماً خصوصية  
اللغة، أمام هذا المترك الذهني الذي  
تخوضه اللغة، وهي في طريقها للنفع  
في جسد النص، لهذا يأتي بوح الإشارة  
بإطلاق الحراك الجوفي، لجهة الوقوف  
على ما في اللغة من مترادفات:  
"لغتي بكر فلا تغتصبيها  
وخويولي لم تقي يوماً عن الركض  
فلا تمتصليها  
وفضاءاتي سهول  
يتشمس النجم فيها  
وطيوري لم تكن خاضعة يوماً  
تشرطي، فلا تستجوبيها"  
هنا وبعد الكشف أو مصاحبة مفردات

لنصفها البحر  
والفيلم نصف يفلتن  
بعبير أصابعه الياحات  
على جسدي  
عن هدوء جميل  
بصهيل سنابلها الضامات  
إلى شفة  
ورحيل"  
كما أن حالة التمدد ستوفر له  
قوة ضاغطة، باتجاه تأثيث النص  
بأوعية ذات فعالية مؤجلة، ربما  
تحتاجها الإشارة لتأصيل ما هو  
متفكر:  
"قبل:  
مات الذي كان يعشق وودتها  
قبل عام  
قلت:  
يكفي  
إذا صفتت أن يعود  
ويهدي لها  
أنتجما  
من رخام"

إن مفهوم البعد الانزياحي الذي  
تلقأ إليه التفتيرات الدلالية قبل الذهاب  
إلى الحقل الإنتقالي للصور، يحتاج إلى  
توطئتين التوابت اللغوية، عبر ترسيم  
المناطق الجغرافية على جسد النص، من  
أجل تقدير الإشارة، التي تكون بدورها  
قد أفرزت جل طاقاتها الذهنية:

"أقول كلاماً كثيراً  
عن الحب  
لو أستطيع الذهاب  
إلى آخر الأرض  
حيواً على ركبتي  
لأوصل قلبي لتلك الشفق  
لكنك عنوت  
من المهمل طفلاً وكنت سكبت  
على مصعبيك أنين العرق"  
ومع هذا يبقى الفعل الإشاري قابضاً  
على جمرة التدخل، إذا أخذت اللغة  
زخرفها، لأن النص الشعري مهما طرأت  
عليه حواف التحولات، يبقى نصاً قابلاً  
لخضوع بنيته لفعالية الإشارة، وهو وإن  
كان أسند مهمة التحولات الشعرية،  
لمعبية الانزياحات، فإنه يبقى المنتج  
الوحيد والذات على جغرافية النص:

"كأنني أمر على الأرض  
قلبي يحذني أن أمر على جثتي  
وأعانيك تلك الخطايا التي  
قفزت فجأة  
وأعتلت جبهتي"

التي هي لغة الشعرية التي تتجلى في النص الشعري







## ذاك الغياب وهذا الفقد

د. محمد بيضون

السفير ليهضع سنوات، قبل أن يتركها ليشارك في تأسيس صحيفة "الأخبار" القريبة من المعارضة والتي بدأت تصدر منذ نحو علم وينولي رئاسة تحريرها.

حين توفيت النشرة والكتابة والغفلة في غضوب زوجة الزميل حازم صاغية في لندن كان جوزيف يدرك معنى الفقد الذي قد يواجهه حازم، فطار من بيروت إلى لندن ليغيب إلى جانب صديقه حازم إثر وفاة زوجته اللبنانية في غضوب. كان ذلك السفر في محاولة دعم نفسية حازم صاغية لتقبل الوحدة بعد مي. غير أن جوزيف حين عاد مات هو أيضاً تاركاً ابنه أمية وابنه زياد. وخلف وراءه مسيرة حياة لنامضل عربي لبناني النحى لفلسطين وللغرام ولحضر الثورة وعبد الناصر وقبلها انتمى إلى عصابة العمل القومي بقيادة محسن إبراهيم الذي كان من قادة حركة القومية العربية. تولى جوزيف منصب نائب رئيس تحرير جريدة السفير ورئاسة مكتب الحجة في بيروت وأصدر مؤخرًا صحيفة الأخبار وترأس تحريرها وهي جريدة يومية تصدر في بيروت تبنت نهج المقاومة اللبنانية الفلسطينية. محاولاً إكمال مشهده الذي بدأه مع مؤلفات عدة منها: قصاص لا قدر وفي أخلاق الجمهورية الثانية. سلام عابن نحو حمل عربي للمسألة اليهودية ودراسات في الفاشية ومهمات في بغداد أو الحرب التي كان يمكن ألا تقع والمزاومة غير المشروعة.

تمضي بيروت بعد كل هذا الغياب على نقولاً زيادة وفقدان مي غضوب ولا شيء يوقف عجلتها. مدينة تقرأ في كفاها الأقدار وتترامح فيها الأفكار وللعقل فيها مكان، غياب يتلوه الفقد. وربما القتل لكنها تلبى إلى أن تبقي.

كلهم عادوا لبيروت حتى من فسوا عليها وأمطروها كلاماً وبألوا منها. اتسعت لهم وفحت قلبها الكبير وبرغم فجبتها المستمرة إلا أنها قابلة للمضي والاستمرار مدينة تألفها روح الأشياخ وتتساكن معها الأئمة، ما أسرع النذل فيها لكنها جميلة الإرادة، تعب سماحة ونقولا ومي غضوب وسيمبر نصير وغيرهم من أرباب القلم، وما زال الحرف منها يخرج برلاً الدنيا جدلاً غير آبه بكل الحواجز. تحمي الحياة فيها بكل ما لها من أقدار ولا أحد يعرف فيها متى تدق أجراس الوفاة غير أن الحرف فيها ياق ومات. وما الحرف إلا عقلها برغم ذلك الغياب وهذا الفقد.

بين حرب تموز وأوائل آذار فقدت بيروت والساحة الثقافية العربية علمين من أعلامها وهما نقولاً زيادة والصحفي جوزيف سماحة. ففي أتون حرب تموز الماضي فلتت بيروت المورخ الكبير نقولاً زيادة. بعد أن هارب على إسم قرن من العطاء. كان غيابه في ظلال القصص. ورائحة لثوث والدمار تغطي وجه المدينة. غاب برغم كل أماله في العيش الطويل ولم يذل من قلعه الزمن فظل مصرا على الكتابة والتدوين يوماً توفع.

بدأ نقولاً زيادة كمؤرخ بداية الأربعينيات من القرن للتصميم كتب عن المدن العربية والحواضر واهتم بالبادوة والتحضّر. ولم يقف بعيداً عن تاريخ الفكرة العربية. وقدم الدراسات والأبحاث الكثيرة عن الفكر العربي في عصر النهضة. إلى جانب الاهتمام بتاريخ غرب إفريقيا الغرب الأقصى والحركات الإصلاحية.

كتب زيادة تاريخاً بلغة سهلة رفيعة بعيدة عن التكلف والصعلة اللغظية. وقدم ترجمة رصينة لكتب متنوعة. كان فاعلاً عليه على المعرفة وحسب الحياة وأرامة اليقاع. وفي سيرته كتابات ستجد لديه الكثير من اللغات والأبحاث والتعليقات والمراجعات الفكرية التي عابن فيها معارف الأمة وثقافة أجيالها عبر العصور.

لم يحد زيادة مجال الكتابة عنده بالاختصاص للعربي. فذهب إلى التنوع مذكراً بظاهرة العلماء اللوسوعيين. فقد كتب عن المدينة الكلاسيكية والحكم السلوقي وحركة الجيوش العربية في زمن الفتوحات. إضافة إلى اهتماماته الواسعة في الفكر والسياسة والعربية.

فقدنا نقولاً زيادة ككاتب ومؤرخ ومعلم كبير. غادر الحياة وهو بين الحروف يكتب في الصحافة والمجلات العلمية والفكرية. ومارس الترجمة. خسرته بيروت والساحة العربية كلها. وما كانت محبي بعيداً عن شامد قوره حتى فقدت بيروت علماً آخر من أعلامها وهو الكاتب والصحفي جوزيف سماحة.

بدأ سماحة حياته المهنية كصحفي عربي عرف عنه التزامه بالفضايا العربية في صحيفة "السفير" اللبنانية. كما شارك في إصدار صحيفة "الوطن" التي كانت تنطق باسم الحركة الوطنية خلال أولى سنوات الحرب الأهلية في لبنان (١٩٧٥-١٩٩٠). سافر بعد ذلك إلى باريس حيث عمل في مجلة "اليوم السابع" وبعداً إلى لندن حيث عمل في صحيفة "الحياة" العربية التي تصدر هناك. قبل أن ينتقل الشوق الأكبر من هينتها التحريرية إلى بيروت.

عاد سماحة إلى بيروت بعد انتهاء الحرب ليرأس تحرير صحيفة

مثلاً، أو وقوعها تحت نير الاحتلال (١). فتطور وعي الشاعر يصاحب التطور الحضاري للمصر بكل جوانبه السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والفكرية، ومن أبرز سمات العصر الحديث 'المدنية'، فمن الطبيعي جداً أن وعي الشاعر لزمانه ومكانه يعني بالضرورة التفاهة إلى المدينة باعتبارها إطاراً مكانياً حديثاً يستوعب ذلك الزمان، وقد تحولت المدينة بالفعل إلى أحد أهم العناصر التي تدور فيها أو حولها القصيدة العربية الحديثة. إلا أنه من الضروري أن نشير إلى أن موقف الشاعر العربي الحديث من المدينة لم يكن موقفاً ثابتاً لدى جميع الشعراء، أو حتى لدى شاعر معيّن، فقد صارت المدينة بمسماها تشكل أكثر من أداة

## من صور المدينة في الشعر العربي 'بيروت' في شعر درويش نموذجاً

سهند بلالعات

تحتل المدينة مكاناً مرموقاً في الأدب المعاصر، على المستوى العربي والعالمي، سواء أكانّ الجنس الأدبي شعراً أم نثراً، وذلك للدور الذي تلعبه المدينة في تشكيل وعي الأديب، وهذا يقودنا إلى تناول الموضوع من زاوية محددة، تشكل وعي الأديب بمحيطه - المدينة كجزء - يأتي تراكبياً، بعبارة أخرى، تندرج الوعي المعرفي في الفترات الزمنية لدى الأديب، هو الذي يقود إلى وصف وتناول المدينة في الأدب، وهذا لا يعني بالضرورة أنّ الشاعر كتب ما كتب من خلال وعي مضبوط ومرصود تام لتتبع تفاصيل المدينة، وتناولها جغرافياً - سياسياً - تاريخياً - اجتماعياً...

حيث أنّ العملية الإبداعية قد تولد من تداعي ما في ذاكرة الشاعر، من ترسبات حول مرحلة زمنية معينة - كالطفولة مثلاً، أو ترسبات ذات أثر عميق في عملية التغير والتحوّل أو التحويل (كتمعرض المدينة لكارثة بيئية



درويش



بيروت

العربي يضيق بالمدينة، ولعله يراها من منظور الناقد علي جعفر المالح الذي علل ضيق الشاعر العربي تحديداً بالمدينة لحينته الدائم للطبيعة، أو إلى تاريخ المدينة، لذلك فإن موقف العداء للمدينة هو في الأصل غير وارد لدى الشاعر العربي، وإنما تأثر الشعر العربي بالفلسفات الغربية مما جعل بعض الشعراء العرب يتخذون موقفاً معادياً للمدينة، وهو غير أصيل، لذلك ضاقوا بها، وهجوها، وكانوا في مقابلها ببدائيتها، إلا أن مدح عزام قد استثنى صورة المدينة الفاضحة من شعر درويش، أو استثنى درويش بالإضافة لقبائير من الذين هجوا المدينة وجعلوها شبيهاً، أو الذين تلاشت المدينة من شعرهم، إلا أن درويش لم يهج المدينة بشكل فعلي، لكنه سلها روحاً، فيبيروت لدى درويش صور متعددة باستثناء المدينة ذاتها، فصورة المدينة تشكلت في شعر درويش منذ بدايته. اللغة عنده في بدايات شعره هي لغة المدينة، اللغة العربية الفصحى البسيطة التي كانت تتداول وتسمع كل يوم في الأزقة والمين العربية القديمة، والمفردات هي مفردات المدينة حيث ديماسيكية القفزة والتي تأخذ معناها وفقاً لموقعها من الجملة، أما بناء القصيدة لديه ففيه كثير من خصائص المدينة، وتحديداً المدن الفلسطينية حيث يافا، وحيفا، وعكا، ويصمان، وتطورت بعد

ومتابعة دائمة لكل ما يصدر عنه، لذا سيكون نطاق البحث تحديداً في مدينة بيروت في شعر محمود درويش. يقول مدح عزام أيضاً: "وسواء كانت المدينة واقعية، أم شعرية فإن السؤال الذي يشغلنا اليوم هو: لماذا اختفى موضوع المدينة من الشعر العربي؟ فإذا كان ذلك الشعر نابياً من ثقل المدينة الواقعية، فإن المدن العربية اليوم تشهد ضجيجاً مبهطاً، وازدحاماً شديداً، وانقساماً حاداً في وضع سكانها الطبقى، وقد ازدادت فيها مظاهر الفقر، والفوارق المشيئة بين فئاتها وشرائعها الاجتماعية، كما اشتدت الرقابة على الكلمة، والضمير والعمل المعياسي، وراحت المراكز تطرد فقراءها، والفقيرين منها إلى الهامش، فتكاثرت عشرات الضواحي المتناثرة التي تقتصر إلى جمال المدن القديمة، وجلالها، كما انهارت القيم، وتغيرت تهيئاً جنزياً، واكتسبت طابعاً استهلاكيًا، وروحاً تلفيقية هي حاصل جمع الصلات الأخطبوطية مع العالم المعاصر شرقاً وغرباً، بحيث صارت الصفة الغالبة على مدنها هي اللا هوية. أضف إلى هذا أن المدن العربية صارت عسوا للشعر، وفي أفضل الحالات لا يحضر أي أمسية شعرية لأي شاعر عربي (باستثناء محمود درويش والراحل نزار قباني، والاستثناء يؤكد القاعدة)". (٣)

هنا نجد أن الكاتب يرى أن الشاعر

شعرية يستخدمها الشاعر في أكثر من صورة، لأن المدينة العربية نفسها كانت ولا تزال تحتفظ بمزيج من بداوتها وإنسانيتها، وتحضرها ومدنيته التي تجعل التواصل بين إنسانها وفعله متسقاً ومستمرًا، بالإضافة لوجود المدينة المقدسة في الشعر العربي، والتي زادت من الالتفات في القصيدة العربية للمدينة، مثل القدس، النجف، مكة، المدينة المنورة، بيت لحم، القاهرة. ولم تقتصر صورة المدينة على الشعر العربي فقط، فقد بدت كذلك في الشعر الغربي، حيث يقول مدح عزام: حين صعد الشاعر الفرنسي بولدير إلى أعلى هضبة "مونمارتر" في باريس، كتب يقول أنه من هناك: يمكن تأمل المدينة بكامل سماتها، مستشفيات، مطهر، جحيم، منقلب. وقد كان بقصيدته هذه يفتح واحداً من الموضوعات التي ستشغل الشعر العالمي، ومقدماً، في الوقت نفسه، جميع العناصر التي ستشكل الصورة السلبية للمدينة، ولما سيرى فيما بعد بشعر المدينة. (٢)

#### المدينة في شعر درويش

في هذه الدراسة لن يتم تناول محمود درويش كبحث شامل لأثاره، ولا "المدينة" ككل في شعره، فتناول درويش شاعراً بكل آثاره الشعرية السابقة واللاحقة، لما لهذا الشاعر من تنوع وسعة أفق ومعرفة عالية، كونه شاعراً معاصراً، يحتاج إلى بحث مستفيض،





في "ذاكرة للنسيان" ظهرت بيروت على شكل ظرف زمني لتتعدد حالة زمانية هي يوم من أيام الحصار تم الاستدلال عليه بوجود بيروت المحاصرة لتكون الطرف الزماني والمكاني في ذات الوقت، فحين يقول درويش "حصار بيروت" يعطي دلالة زمانية ومكانية بهذا الوصف حيث المكان، هو المدينة بيروت

**والزمن، فترة حصار بيروت عام ١٩٨٢م.**  
بيروت المدينة في شعر درويش هي معركة، وامرأة فائلة، وطفلة باكية، وبلد العشاق والمحاربين، ومدينة يكن لها الفضل والمعروف على احتضان الحالة التي أصيب بهوسها درويش والتي كان يطلق عليها في ذلك الوقت "جمهورية الفكهاني".

فيروت لدى درويش هي حالة أكثر من كونها مدينة، أو لنقل هي مدينة تعدت حدودها الجغرافية لديه، حيث تبدو عنده وكأنها رمز يمكن اختزاله واستخراجها في الوقت المناسب للاستفادة منه في بناء النص، فهي غدت رمزا تاريخيا، تعود بتاريخها إلى حادثة اجتياح بيروت في عام ١٩٨٢،

**وأحمد سلم الكرميل**  
**ويسمات الندى والزهرتر البلدي**  
**والنزل.**

وكذلك مدينة (حلب) في مدح الظل العالي في مقارنته التاريخية للواقع السيامي بقوله:  
"ندمو لأندلس إن محوصرت حلب"

**بيروت في شعر درويش**  
كما ظهرت المدينة في شعر درويش بشكل بارز، حيث سيطرت ذاكرة المكان عليه في أكثر من موضع شعري، لكن أبرز المدن في شعره كانت بيروت، حتى أن درويش برع في وصف بيروت كسيدة مرة ومرة أخرى كمكان، ومرة كعالة، ومرة كظرف زمني، ويمكن أن نقول في أدب درويش كتعبير أدق، حيث درويش الشاعر تعني هذه الحالة ليكون أيضا روائيا في روايته الرائعة "ذاكرة للنسيان - يوم من حصار بيروت"، إذ تجلت كل أحداث الرواية في تفصيل يومي بيروتي، أو وصف حالة كما يبدو من ذات العنوان "يوم من أيام حصار بيروت" في عام ١٩٨٢م أثناء الحصار الصهيوني للمدينة.

ذلك لتشمل روما، ودمشق، وغرناطة، وبيروت التي أصبحت المدينة الأبرز في شعر درويش، حيث أنها؛ يجسدها الذي مزقته الحرب الأهلية، ومن ثم العدوان الهجمي الصهيوني عليها، والذي قسمها لقسمين؛ ظهرت جلية في شعر درويش الذي فرق بشكل واضح ما بين بيروت الغربية والشرقية، متقنيا بأماجد المارك التي سطرها المقاومون في بيروت الغربية، فهي لدى درويش بأحيائها المبهثرة، وبيوتها المهمة لا تأخذ شكلها وكيانها بواسطة العمارة البارة، ولا التخطيط الجميل، وإنما بواسطة ذلك الرباط الوجداني العميق والحار بين الشاعر وبين المدينة بتفاصيل أحداثها.

وبما أن هذه الدراسة تقتصر على صورة بيروت في شعر درويش، فإنني أرى أنه من المنصف أيضا ذكر صورة وحيدة ربما تكون مجهولة لدى البعض تمثلت الدور الشعري، وهي صورة بيروت في الرواية النثرية اليتيمة في أدب درويش "ذاكرة للنسيان - يوم من حصار بيروت"، وهي رواية أدبية كتبت بأسلوب روائي ولغة شعرية، تصف يوما واحدا من حصار مدينة بيروت، وتفاصيل حياة الشاعر في هذا اليوم، كأحد سكان هذه المدينة في ظل القصف والدمار، والتي امتزجت بشكل أو بآخر بقصيدته "مدح الظل العالي".

ظهرت المدينة عند درويش في أكثر من موضع هي قصائده منها: قصيدة (بيروت) وفي (مطار أثينا) و(عائد إلى ياها) و(المدينة المحتلة) و(النزل من الكرميل) و(فراق المدينة) و(طريق دمشق). ومبدن كثيرة كذلك بدت في شعره، بعدما من المدن المركزية، في جوهرها كالمواسم، وانتهاءً بالمدن الأطراف، والمدن الذاكرة، مثل حيفا، والكرمل، وروما، في قصيدة (أحمد العربي) حين قال:

كلما أخيت عاصمة  
رمتني بالحقيرة  
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار  
كم أمشي إلى حلم فتصبيقتني الخناجر  
أه من حلمي ومن روما  
جميل أنت في النغمي  
قتيل أنت في روما  
وحيفا من هنا بدأت

في صور المدينة في الشعر العربي



هم غرباء عنها، يدافعون فيها عن  
سماء وهواء وجدار الآخرين بحسب  
وصف درويش.

وفي مديح الظل العالي، ظهرت  
بيروت بأكثر من تصور وصورة لدى  
درويش، شمة صورة المعركة في بيروت،  
وبذات الوقت صورة القرية عن بيروت  
المدينة، ويستخدم درويش دلالة اللفظ،  
ويضيف درويش قائلًا ليستكمل  
المشاهد السابقة:

(بيروت صورتي ... بيروت صورتي)

ولم تخلُ قصيدة مديح الظل العالي  
من نبرة الحزن المشحونة بالغضب  
لرسم صورة أخرى، بيروت هنا مدينة  
بصورة امرأة أرملة، وهي صورة شعرية  
لجريمة، فيها القاتل والقتول والأرملة  
والتي تجسدت في بيروت، هالدولة  
اللقطة إسرائيل كانت القاتل، والمقتول  
الرجال المدافعون عن المدينة، وبيروت  
زوجة فقدت رجلها الذي جسده  
الرجال المقاتلون عنها في الحصار.  
وينقل لمصورة أخرى لبيروت، بيروت  
الرفيضة، وبيروت المصورة... صورة  
المقاتلين، وبيروت صورتهم الإعجازية،  
وبيروت مقياس التعدي.. التي ستكون  
أو لا تكون:

هلمفتي الأسماء

لولا هذه الدول المقيطة

لم تكن بيروت تكلّي

بيروت كلا

بيروت صورتي

بيروت صورتي

فإما أن تكون

أو لا تكون

\*\*\*

أما بيروت الزمان، فقد ظهر في  
اعتبار بيروت زمن المعركة، فيقول:  
يا فجر بيروت الطويلا عجل قليلا  
عجل لأعرف جيذا  
إن كنت حيا أم قتيلا

بيروت/ ظهرا:

يستمر الفجر منذ الفجر

تتكسر السماء على ريف الخبز

أما بيروت المدينة التي تشبه المدن  
الأخرى التي تم مسحها عن أكملها،  
مثل مبروشما اليابانية وتكازاكي  
التي ضربتها بالقنابل النووية الأمريكية

والقلب لا يضحك

وحصارتنا واحة

في عالم يهلك

سنرقص الساحة

ونزفج الليك

في هذه الصورة حتماً لم يكن يقصد  
بيروت في شكلها الحالي، قصيدة  
درويش تبدو استشرافية، إذ يرى  
بيروت تقاحة ونجمة: لكنها لا تهج  
القلب.

مديح الظل العالي، ونزابة بيروت الحالية،  
شككت قصيدة مديح الظل العالي،  
منعطفًا حادًا في شعر محمود درويش  
ككل، وليس فقط في شعره السياسي،  
فكما يرى النقاد، هذه القصيدة كانت  
القفلة النوعية في شعر درويش الثوري،  
والمسيامي، المباشر، بإتجاه الشعر  
الإنساني، الأكثر غوصًا بالرمزية،  
وبذلك انتهاء بيروت الحالية في شعره  
بعد هذه القصيدة، التي تناولت بداية  
ونهاية "جمهورية الفكهاني" في لبنان  
وصولا إلى مذهبي صبرا وشاتيلا.  
وشككت "مديح الظل العالي" مشهدًا  
فلسطينيًا، لحسن فيه درويش موقفه،  
الذي أعلن نفسه تطلقًا باسم شعبه  
في الشتات، وتحديداً في اللجوء  
الفلسطيني في لبنان، من لبنان،  
وبيروت، حيث ظهرت في خطابه نبرة  
"الأنا" المبررة عن الجمهور، كقوله:

"وحدي أذافع من جدار ليس لي  
وحدي أذافع من هواء ليس لي  
وحدي على سطح المدينة واقف  
أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف  
الصحابه

وحدي أراود نفسي الشكلى فتأبى أن  
تساعدني على نفسي  
ووحدي كنت وحدي  
عندما قاومت وحدي  
وحدة الروح الأخيرة".

في "وحدي" الواردة، دلالة "الأنا" فيها،  
ليست للتعبير عن روح الفردية، فهي  
تصبر عن "الأنا الجمعي"، والصحابه  
الذين انصرفوا "هي الدول الشقيقة،  
والصديقة، التي أبقت الفلسطينيين،  
في "وحدي" العائنة للأنا، دلالة رمزية  
تدوير لمقاتلين فلسطينيين في بيروت  
قاتلوا منفردين عنها، في ساحة معركة

حيث انتهت "جمهورية الفكهاني"  
بمخرج المقاومة الفلسطينية من المدينة.  
وقد يبدو مثال ذلك في قصيدة (مديح  
الظل العالي) حيث يقول في مطلعها:  
"بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من  
الأبواب  
بحر للتشديد الحز، هيانا لبيروت  
القصيدة كلها  
بحر جاهز لأجلنا"

في هذا المقطع تبدو بيروت أكثر  
من مدينة، أي أنها تحتيت صفة المدينة  
فقط، فأصبحت رمزًا لمرحلة يد لها  
درويش القصيدة، وكأنها عروس يد  
لها فستان زفاف، أو ممشوقة يد لها  
قصيدة في الفزل، مما يعني أن درويش  
لم يبن بيروت المدينة كمدينة، بل كونها  
احتوت "جمهورية الفكهاني"، مخصصًا  
دلالة المدينة بارتباطها التاريخي  
بالوجود الفلسطيني فيها، واستعمال  
المقاومة الفلسطينية في الدفاع عنها  
لدة ٨٧ يومًا، مزامنة ذلك بعدم الانتماء  
للمدينة كمكان، بقوله "وحدي أذافع من  
جدار ليس لي" (٤)، وكذلك في:

"سقطت فلاح قبل هذا اليوم  
لكن الهواء الآن حامض  
وحدي أذافع من جدار ليس لي  
وحدي أذافع من هواء ليس لي  
وحدي على سطح المدينة واقف  
أيوب مات وماتت العنقاء وانصرف  
الصحابه  
وحدي أراود نفسي الشكلى فتأبى أن  
تساعدني على نفسي  
ووحدي كنت وحدي  
عندما قاومت وحدي  
وحدة الروح الأخيرة" (٥)

كما ظهرت بيروت في شعر درويش  
بصورة الخيمة، هي دلالة للمخيم "هوية"  
للجوه الفلسطيني "في قوله في مطلع  
قصيدته "بيروت":

"بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا

وهي كذلك حالة الحصار ذاتها، أو  
المعركة بصفة أدق، هي ذات القصيدة  
بقوله:

"بيروت تقاحة



الحقيقة كما وصفه، وبيروت أجمل من كل ما كتب فيها من شعر؛  
بيروت شكل الظل  
أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس

وكذلك الخيمة، وطن اللاجئين المؤقت، ونجمة ليله التي تؤنس وحدته في مهجرة؛

بيروت خيمتنا الوحيدة  
بيروت نجمتنا الوحيدة

وقبل أن يودع أهل لبنان وبيروت في "مديح الظل العالي" لاحقاً، قدم درويش شكره لبيروت بكل صورها، المدينة، المرأة، العاشقة، الزمان، المكان،

الحقيقة، معلناً استمدهه لأن يفديها بروحه، في أجمل صورة شعرية جاءت في القصيدة حين وضع المقارنة بينها وبين بعلبك؛

(شكراً لبيروت الضباب... شكراً لبيروت الخسراب...)، وكذلك بقوله:  
(قمر على بعلبك ودم على بيروت  
يا حلو من صَبَّك فرساً من اليافوت؛

قل لي، ومن كَيْفَ نهرين هي تايوت؛  
يا ليت لي قلبك لأموث حين أموت)

• كاتب عربي  
salahatm@hotmail.com

مشهد الأسلاف الأوائل فيقول:

(من مطر على البحر اكتشفنا الاسم،  
من طعم الخريف ويرتقال  
القادمين من الجنوب؛ كأننا أسلافنا  
ثأتي إلى بيروت  
كي ثأتي إلى بيروت...) وكذلك في قوله:  
(جلنا إلى بيروت من أسمائنا الأولى  
نفثش عن نهايات الجنوب وعن وصاء القلب...)

وهي الظل الجميل، فالشعر هو ظل

في الحرب المالية الثانية، فيستحضر درويش تلك المدن في القصيف المستمر على بيروت في قوله:

مليون الفجار في المدينة  
هيروشيما هيروشيما  
وحدلنا نصفي إلى رعد الحجارة  
هيروشيما  
وحدلنا نصفي لما في الروح من عبث  
ومن جدوى  
وأمریکا على الأسوار تهدي كل طفل  
لعبة للموت عنقودية  
يا هيروشيما العاشق العربي  
أمريكا هي الطاعون...  
والطاعون أمريكا

وهي كذلك الأندلس بصعب مفهوم درويش، فهي قصيدة الكمنجات وصف الأندلس بأنه وطن الفجر، يصف بيروت بالأندلس، وهي الحقيقة التي يصممها اللاجئ ومثنا يرفض أن يكون بدلاً له:

وطني حبيبة  
وحقيقتي وطن الفجر  
شعب يخيم في الأضاني  
والدخان  
شعب يفتش عن مكان  
بيروت الشظايا والمطر  
وجهي على الزهرة

صورة بيروت في قصيدة (بيروت)  
أما في قصيدة "بيروت"، فقد كانت بيروت شكلاً مختلفاً، وصورة مستقلة لديه، فهي الجمال، والرفقة المتجسدة في الفراشة، وهي صورة درويش في المرأة وصورة المشوطة الأولى؛

(فراشة حجرية بيروت، شكل الروح في المرأة، وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام)  
وكذلك:  
(وهذه سنبل، لتُردّ نجمة بيني وبين حبيبتني بيروت،  
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام...)

وفي صورة أخرى، هي استحضار التاريخ الفينيقي الأول، يرى فيها

في صور المدينة في الشعر العربي



#### الهوامش

- ١- محمد محمود البنتاري، دراسة بعنوان "الدية في الشعر الفلسطيني"، صحيفة الحقل.
- ٢- مدوح حزام في مقالة منشورة بعنوان "الشاعر والمدينة: أسئلة وتساؤلات" - مجلة البيان الثقافي / العدد ٦٧ - في ٢٢/٤/٢٠٠١.
- ٣- مدوح حزام، مصدر سابق.
- ٤- محمود درويش - مديح ظل العالي، دار العودة، بيروت ١٩٨٢ - طبعة تسجيلية.
- ٥- المصدر نفسه.

## موت الشاهد الوحيد

نادر نسيب \*

زالَت الروائية غادة السمان تداي بإفادتها في محاكمة حب طويلة ارتأت قبل زمن قليل أن تجمع حصولها، الكثيرة، في كتابها "محاكمة حب"، في معنى، ربما، لتأكيد جذارتها بحب غسان كنفاني لها.. **تطلعتنا** عادة، بداية، أن حب غسان الضعيف لها أمر طبيعي، معتبرة أن عظماء التاريخ، كلهم، كانوا ضعفاء أمام إمبراطور الحب، ومتخذة من حكمها ذلك نقطة انطلاق في مواجهة من هاجموا كتابها الذي كانت قد نشرته مطلع التسعينيات وكشفت فيه عن رسائل غسان لها.. **وقفت** صارخة في وجه تقاليد القبيلة وعبد الأوثان، معلنة أنها أعادت غسان إلى طبيعته.. وقالت، فيما قالت: كنا خبزين برسائلنا كمجنونين أبحديين في مبالاة إبداعية، وتحذت مرارا من رغبتهم بـ نشر رسائلهما ذات يوم.

**قد** يظن القارئ هنا، بعد أن انتهت من إفادتها الناقصة، أن قصة حبهما كانت دقيقة من طرف شازح السمن والعسل في قصة كانت مدار حديث بيروت أواخر الستينيات؛ إلا أن تدقيقا في طرف من هذه الرسائل، الذي أرسله غسان لها، يكشف عكس ذلك.. ولا شكيف يمكن لقارئ تقبل عبارة وروت في الرسائل منسوبة لغسان أن يحبها فقط لأنه لا يستطيع أن يكرهها، وفي أخرى يتبرم لأنها قد جعلته أضحوكة في بيروت، وفي ثالثة يقسم، كمراق غشيم، أنه سيبقى يحبها مهما حصل وسيبقى يضبط خطواته وزاما حتى ولو كانت هوا، بعد أن يكون، في رسالة رابعة، قد قرأ أن المجانين هم من اخترعوا الحب. **بماذا** كانت ترد عادة على ذلك كله ؟ غير نداءاتها بضرورة تسليم من بحوزتهم رسائلها إلى غسان كي تنشرهما معا وتظهر الحقيقة ؟ وإذا ما افترضنا أن السيدة "لبي كنفاني" قد أحرقت تلك الرسائل فإن عادة تنفرد، بعد موت الشاهد الوحيد، بصياغة القصة على مشيبتها، تبقى الحلقة الناقصة مفقودة إلا من إفادتها التي استفادت كثيرا على ما يبدو من عبارة "لبيش" التي ضمنتها الكتاب؛ ثمة أوقات يبدو فيها الكتب واجبا مقصدا..!

ولكن، مهلا، من قتل ليلي الحايك ؟

**سؤال** هو بالأساس عنوان رواية مريكة، وقليلة الانتشار للشهيد غسان كنفاني كتبها منتصف الستينيات في ذروة علاقته بغادة، بعد أن كان قد تزوج أوائل الستينيات من السيدة المدمركية "آني". كان قد انغمس أكثر في عمله الصحفي، وهنم السياسي، وانتاجه الأدبي الذي أخذ يتفرع في أكثر من اتجاه، دون أن يغفل، بعد أن يحتار في نهاية قصة مخطوطة، وينتهي "تشييك" مقالته، أن يحقن نفسه بالأنسولين... ليستعيد علاقته بغادة!

**و بطل** رواية "من قتل ليلي الحايك ؟" له وجهة نظر في الزواج الذي يعتبره كوجبة العسل للمساجين، يتكرر كل يوم بذات الحقائق، يحاول خنث ذلك النظام الزوجي القاسي بملاقاة مع "ليلي الحايك" المتروجة التي تقدم له وجبة مغايرة من الحب حتى تلقى حتفها، مغدورة، ولا يشغل غسان نفسه كثيرا، في الرواية، بالإجابة عن ذلك السؤال الذي ما زال معلقا إلى الآن! **وبالرواية** الناقصة تلك، تمت إفادة غادة التي هاتها، وهي الرواية اللطحة، أن تحبل "قلة" حكايتها التي انتهت في خريف عام ١٩٦٩ عندما أرسل غسان كنفاني آخر رسالة لها، بعد أن يكون في ربيع ذلك العام قد اختتم رسائل الحب يبارك لها زواجها، الذي سحق حبهما إلى مجرد صداقة..

**أغلب** الظن أن عادة لم تقرا المثل الإنكليزي المستمد من بديهية لا يختلف عليها اثنان، أن كثيرا من علاقات الصداقة تتحول إلى الحب، بينما من المستحيل لعلاقات الحب أن تتحول إلى صداقة! لكننا، في أي حال، هاية ملالمة لقصة حب قليلة!

\* كاتب وصحفي آزاد

إن الباحث من خلال هذا الإصدار يحاول الإجابة عن التساؤل الآتي: هل يمكن اعتبار قصيدة "مفرد بصيفة الجمع" لأدونيس سيرة ذاتية شعرية؟ وبينها منذ البداية إلى أن مد الجسور بين السيرة الذاتية والشعر مقامرة لا تخلو من مجازفة، سيما إذا استحضرننا ما يسميه فليب لوجون: "الرؤى الجوهرية للنوع". غير أن الناقد أنجبرى للدفاع عن أطروحته باستراتيجية حجاجية تتوخى الإقناع، وتحت القارئ على تغيير معتقداته بخصوص صفاء النوع الأدبي، وقد توسل في ذلك بخصائص المنهج العلمي حتى تكون نتائج بحثه مطابقة لمقدماته.

1- سرقات اعتبار قصيدة "مفرد بصيفة الجمع" سيرة ذاتية شعرية،

1- تصور أدونيس للمفهوم الكتابية: يرى الباحث أن تصور أدونيس للكتابة يسمف في ردم الهوية بين السيرة الذاتية والشعر، انطلاقاً من كون الشاعر يؤسس لحدادة إبداعية تتجاوز التصنيف والتعديد عبر تقديره لمسألة النوع الأدبي، وانتقاله من إبدال قصيدة النثر إلى إبدال "لمحمة الكتابية" مقتنياً في ذلك أثر بودلير ورامبو ومالاميه، هذا الأخير الذي طرح السؤال نفسه، "وهو يحاول العثور على حل للمشكلة الفنية التي كانت توقفه: كيف يمكن أن ينتج سردياً يظل قصيدة؟ أو كيف يتم توحيد المنصر التتابعي الزمني للسرد، واللازمية الضرورية للقصيدة؟" (1).

2- تعريف فابيهو للسيرة الذاتية: يستعين الباحث بهذا التعريف لإثبات صحة اعتبار "مفرد بصيفة الجمع" سيرة ذاتية شعرية، وهو تعريف يسمف في تحقيق زواج كاثوليكي بين السيرة الذاتية والشعر ذلك أن "السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية.. إلخ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته، وسيقرر القارئ بالطبع ما إذا كانت مقصيدة المؤلف ضمنية أم لا، وعلى هذا الأسس تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو

## فصل المقال فيما بين السيرة الذاتية والشعر من الاتصال

محمد بوسماحي \*

للباحث محمد بونجمة كتاب نقدي جديد يحمل عنوان " أدونيس، السيرة الذاتية الشعرية" \*\*، وهو مؤلف يعيد من جديد - كما يدل على ذلك عنوانه - طرح مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية في المعترك النقدي، من خلال طبيعة الأسئلة التي يثيرها المؤلف، والمسارات المتشعبة التي تخلف مفهوم القارئ لمسألة النوع الأدبي، وتجعله يشكك



أدونيس

في صرامة التقليد الأجناسي وتدفع به إلى تمثيل شعرية جديدة لقارية الأنواع الأدبية تسير التطور الحاصل في مجال الكتابة الإبداعية صبراً إعلاء مضاهيم مثل الكتابة الانتهائية والنسب المفتوح.



بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعتراضات (٢). ولا شك أن هذا التعريف الذي أورده فابريو في المعجم الكوني للأدب يسمج لنا برصد حدود التقاطع بين السيرة الذاتية والشعر، ويسمح إمكانية اعتبار مقدر بصيغة الجمع سيرة ذاتية شعرية، علماً أن كل قصيدة هي سيرة ذاتية مقننة يحضر فيها صوت الأنا والحنين والطفولة، فهي لحظة استعادية تتناثر فيها الذكريات والأحلام والاستبهامات، كما يترك هذا التعريف للرائي حرية تلقي الجنس الأدبي واستكشاف نوايا المؤلف الملمنة أو المضمرة لأن الملتقي "يشارك في لعبة تحيين آليات هذا الجنس من خلال إقناعه بالمطابقة الموجودة بين البطل الوريثي والكتائر التاريخي الذي يهبل عليه (٣)، فالنوع الأدبي أضفى كياناً تاريخياً متطوراً ومنتمياً لأفق الكتابة، فهو شبيه بسيفينة أركو التاريخية فهو دائم الحركة والتحول من جراء انتفاحه على الممارسة التجريبية التي تضطلع هي الأخرى بمهمة تطوير الجنس من جهة صانعه الشكالية وأفق انتظاره (٤).

٢- بلوغ سن الرشد وتحقيق الشهرة: من المسوغات التي توصل بها الناقد محمد بونجمة لإثبات فرضيته، ما وصفه بشرط كتابة السيرة الذاتية، وهي شروط تطبق على أدونيس الشاعر، حيث بحث الناقد في حريات حياته، ومدى غزارة إنتاجه ليستخلص في الأخير أن أدونيس كتب قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سنة ١٩٧٥، أي عندما كان سنه خمساً وأربعين سنة، وهو سن يسمج للشاعر بتأمل حياته وتجاريه واسترجاع طفولته وأحلامه، إضافة إلى أن أدونيس كان قد بلغ وقتذاك من الشهرة ما مكنه من جعله يفكر في كتابة سيرته شعراً، أي تأمل تجربته الشعرية في شموليتها.

٤- مواجهة الزمن وطلب الكونية والبحث عن الوحدة: لقد صنف الباحث هذه العناصر الثلاثة ضمن أهداف السيرة الذاتية، وإذا تأملنا في حياة أدونيس وشعره، سندرك لا محالة أن هذه الأهداف حاضرة بقوة في تفاصيل حياته وتأثير شعره، علماً باعتبار أن الشاعر ظلت تراوده دائماً فكرة الخلود ومقاومة الموت والتسيان، ولعل كتابة السيرة الذاتية شعراً تعني

## يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي إلى الزمن الشبكي الكثيف

تخليد اللحظات المعيشة وكأنها تولد من جديد، فاستدعاء الطفولة وتمثلها شعرياً من خلال لعبة الذاكرة هو بمثابة حنين إلى طفولة مفتقدة أو مشتهة، لكن لعبة التذكر هاته تضع صدقية الذاكرة موضع تساؤل: "فذاكرة الإنسان متجانسة، مستمرة إلا أنها في طريقة اشتغالها تلجأ إلى الانقضاء والتجزئة، وتخضع للمعجزات لأنها عبارة عن حقل واسع تتمايز داخله وتتساكن أزمنة مختلفة (٥)، الأمر الذي يفرض على المبدع طريقة معينة في التعامل مع المحكيات فتقتو السيرة الذاتية الشعرية أشكالاً لغوية، وصوراً متخيلة تمتع مرجعيتها من أشراف الذاكرة، ولكنها في الوقت نفسه تحمل بصمات مبدعها، فمعها حاول البديع التكرار والتعمية فهو حاضر بشكل من الأشكال من خلال التفاعل والتماهي بين الأنا والنحن، بين الحقيقة والوهم، بين صدق الذاكرة وعمل الخيلة.

وبناء على ذلك، يستنتج الباحث أن أدونيس يكتب سيرته الذاتية بشكل مختلف، إذ يتجاوز مفهوم الزمن الخطي إلى الزمن الشبكي الكثيف "أحب الزمن الشبكي الكثيف الشافولي الذي تسري فيه توترات كثيرة (٦)، ولعل ما يسوغ كتابة أدونيس لسيرته الذاتية شعراً هو نقوره من الحكي، وتوسله بالشعر كوسيلة تمنح صانعها إمكانات أرحب وأوسع للتعبير عن ذكرياته وأحلامه، إذ يطمح إلى تخليد سيرته شعراً هاجسه في ذلك طلب الكونية لأن الأنا في الشعر تكون كونية، تقاوم الفناء والموت، وتعارض مع فكرة الانتماء الجغرافي، فوطن الشاعر هو اللغة، يستظل بظلالها، ويمشي في كنفها، ويمتد بأسوارها وسحر كلماتها

محلولاً البحث عن وحدة مأمولة من خلال التعمد والاختلاف وغير المراهنة على كتابة سيرته الذاتية شعراً لأنه ينشد البحث عما يوجد ويفنعه فرائداته يومئها صورة مصفرة للجنس البشري ككل، والسيرة الذاتية بهذا المعنى بحث فيما يوجد الذات الفردية ويفنعهها حضوراً قوياً في العالم (٧)، وقد تأثر أدونيس في ذلك بالتراث الألماني (غوته- نيتشه) من خلال نقده لمفهوم الأمة والجماعة وثأكه على حضور الإنسان كموطن في هذا العالم، من هنا تعني الوحدة عند أدونيس فردانية ناتجة عن تصور حدائي للإنسان، يصبح بموجبه بوصفه نفسه، ومسؤولاً عن مصيره، ولا علاقة لها بالخلفية الدينية الصوفية، ومن ثم يبينها الباحث إلى عدم التسرع في إسقاط أحكام جازمة باعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" استيعابه للرهان الصوفي أسلوباً وموقفاً، مع العلم أن دلالة العنوان "مفرد بصيغة الجمع" هي أول مؤشر يدعونا إلى التعامل مع القصيدة بوصفها سيرة ذاتية شعرية.

## II- ملامح السيرة الذاتية الشعرية في "مفرد بصيغة الجمع".

ينطلق الباحث لإبراز هذه الملامح من مجموعة من المراجع الواقعية المرتبطة بحياة أدونيس الشخصية ومدى حضورها في القصيدة، وهي عبارة عن وحدات انشطار يعرفها فليب لوجون بأنها مكونات شعرية وسردية هي بمثابة ذخيرة تمتد على إنتاج نص شعري مبال (٨).

ويمكن تصنيف وحدات الانطلاق في القصيدة إلى وحدات مرتبطة بالولادة الطبيعية والمجازية والمنفى الاختياري ووحدات مرتبطة بالحديث عن ذكريات الطفولة.

### ١- وحدات مرتبطة بالولادة

الولادة الطبيعية: أضفى موضوع الولادة لأزمة مركزية في القصيدة، إذ يتكرر في أجزائها الأربعة (تكوين- تاريخ- جسد- ميمياء)

أخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج علي (٩)



بحسب وعق وتخيل، وهي محفوظة في الذاكرة، يتم نقلها من مفزوق اللاشعور إلى ساحة الشعور، وتتمظهر في أحلام اليقظة وأشكال التعبير الفني وأخطاء التعبير، لكن المخزون الفعلي للحقيقة الذاتية يبقى متواريا في اللاشعور (١٧).

إن استدعاء الطفولة هو احتمال من قسوة الزمن القاسي، ويبحث عن ملاذ جديد لامتلاك القدرة على الاستمرار في الكتابة وتحمل أعباء الحياة وتحقيق الخلود الفني، فتتدو المسيرة الذاتية الشعرية تمييزا عن طفولة لم يشها أدونيس بالشكل الذي كان متوقفا أن تعيش ولهذا السبب يرى فرويد: "أن كل بديل مقدم من طرف الكاتب لتصبح وقائع حياته هو استجابة لإرضاء غرائزه ورغباته المكتوبة وإشباعها لا غير (١٨).

كما أن أدونيس يخضع ذاكرته للانعقاد، إذ يعتمد عليه استرجاع كل التفاصيل، فينس أحداثا ويقضي أخرى، ولا يتذكر إلا الأحداث ذات المشغلات الانفعالية والنفسية كحادث العشق الأول، وحادث الفرق الذي كاد يؤدي بحياته، أما حادث موت الأب حرقا فلا يرغب أدونيس في تذكره، إذ يكفي بالإشارة إلى سنة الوفاة ١٩٥١، يقول:

...جرى في ١٩٥١، يسبقه التعب إلى المقيس (١٩)

وفي مقابل ذلك، يتذكر أدونيس حدثا سميذا غير مجرى حياته ويتمثل في لقائه بالربيع السوري شكري القوتلي حيث ألقى أمامه قصيدة "التحدي" التي كانت سببا في إكمال دراسته والتحاقه بمدرسة اللايك في طرطوس حيث واصل دراسته على حساب رئاسة الجمهورية وهكذا أنقذ الشعر أدونيس من مهجر مجبور، ومن هذه الذكرى الأظيرة إلى نفسه يقول:

ضعوا خشبة

ليتقدم ذلك الواو

جلست أنظر

قمت، مشيت حافيا تحت مطر  
يضحك

وانهواء قصبة تبكي

## انتقى الناقد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس

التي لم يكن لي خيار فيها، وهي الولادة الطبيعية في هصاين في سورية، الولادة الثانية وهي الولادة الشعرية في لبنان، والولادة الثالثة هي المنفى الاختياري، أنا لا ادعي أنني منفي، وإنما نفيت نفسي اختيارا، وهذا المنفى تمثل في المقام الأول في باريس (١٤).

### ٢- ومعات مرتبطة بذكريات الطفولة،

انتقى الناقد محمد بونجمة بذكاء بعض المقاطع الشعرية التي تؤرخ للحظات مؤثرة في طفولة أدونيس مما يبرج إمكان اعتبار قصيدة "مفرد بصينة الجمع" سيرة ذاتية، ومن ثم تظل ذكريات الطفولة محفوظة ومختدة شعريا حيث يستدعي أدونيس قرية "هصاين" ويومد إليها في أحلام يقظته وهذا ما يسميه غاستون باشلاز: "التمركز المكاني البسيط لذكريات (١٥)، كما يستدعي أدونيس صورة الطفل الفلاح الصغير الذي يجمع شتلات التبخ.

أعط، لألأرض أن ترقد في راحتك  
وايقظ قصاين

ينفض منها ضوء يوقظ قديمه  
ويذابج جبينه الذي سماه عليا

أنهض

أتسرول شتلات التبخ أرسم قصري  
على أوراقها (١٦)

وهكذا تحولت الذكرى إلى رؤية شعرية لازمت خيال أدونيس ووسمت شعره بوسم خاص يستمد منها الدعم والقدرة على الخلق والابتكار، فذكريات الطفولة هي استعارات ملحة يستدعيها الشاعر

والطفل المقصود هنا هو أدونيس الذي ولد في ليلة شتائية عاصفة من ليالي يناير سنة ١٩٣٠، يقول أدونيس:

١٩٣٠، الشمس قدم طفل (١٠)

كما يشير أدونيس إلى مكان ولادته "قرية هصاين" بوصفها مصدرا آخر للإلهام والخلق الشعري:

وانت القصد وقتي الأول بنفسي

تتدرج بين زرقاء الموت وزرقاء هصاين (١١)

الولادة الشعرية: تتمظهر هذه الولادة من خلال حدثين هامين: انتقال الشاعر من سوريا إلى لبنان والاعتراف به كشاعر متميز بعد اللقاء يوسف الخال وتأسيس مجلة شعر سنة ١٩٥٧، وعن سر هذا التحول الإيجابي يقول أدونيس: "هي بيروت أصبحت أفكاري واضحة أكثر، وهناك بدأت في الإبانة عن تصوراتي الشعرية (١٢).

الولادة الثالثة أو المنفى الاختياري: وقد تحققت هذه الولادة في باريس، حيث يستعصر أدونيس ذكرياته فيها إذ يصف الحالة الجوية ونوع اللباس الذي كان يرتديه، يقول:

سرت والمطر رذاذ بيني وبينه وميض  
يشبه الصوت

كنت ألبس الأسود

كانت السماء تلبس الرماد

باريس، برج إيفل - كنيسة السان-جرمان سرتا

باريس وأنا

كما تسير الغيوم في السماء (١٣)

ويبدو أن الشاعر باستلهاه (باريس) وشوارعها ومقاهيها يقتضي أثر شعراء كبار أمثال بوديلر ورابو وغيرهما محققا ما أسمته سوزان برنار "أسطورة باريس" ومدى حضورها في قصيدة البثر، وهكذا تشكل هذه الولادات الثلاث مادة خصبة لبناء وتشكيل قصيدة "مفرد بصينة الجمع"، والتاريخ شعرا للحظات معيشة لا زالت تحتفظ بها الذاكرة، ويخلص أدونيس هذه الولادات الثلاث في قوله "أشعر أن لي ثلاث ولادات، والولادة الأولى



## أدونيس: السيرة الذاتية الشعرية



دراسة

محمد مشهور  
طرا عبد الحليم

سميت الفضاء قدما واتجهت نحو الطريق

متى يبلغ العتبة، سمعت الريح تسأل الريح

متى توضع الخشبة (٢٠)

ولعل هذا الشعور السعيد "هو ما يحاول الشاعر تخليده واستعادته باستمرار عبر بوابة "سرد الحلم" الذي يتميز بالضغط، باستعالة الوصول إلى خاتمة... فالحلم ينحو إلى أن يصبح أبديا، لم يعد ممكنا إنهاؤه إلا بالاستيقاظ (٢١).

ويمكن القول -كما ذهب إلى ذلك الباحث محمد بونجمة- إن أدونيس يراهن على دور الذاكرة والكتابة في تحويل الواقع وصياغته شعريا عبر طرح أسئلة مغايرة تعيد النظر في العلاقة بالماضي والإنسان والذات والمحيط والتاريخ والمجتمع، لذلك فالطفل الذي يتحدث عنه أدونيس هو الطفل التخييل لا الطفل الذي كان بالفعل، فهو يكتب طفولته من خلال

حاضره وتضجعه الفكري والإبداعي، فيفض الفناء عن طفولة مستعدة له لم يسلك ببعض أسرارها ولحظاتها المنفلتة مستتبها بالغة الشعرية وما تمنعه من آفاق تخيلية رحبة لأن كاتب السيرة حسب لكان لا يحقق وجوده إلا بواسطة اللغة لأنه يتجاوز الرموز إلى خلق أنماط خيالية انطلاقا من شبكة الرموز ذاتها، تلك التي تستقر في لاشعوره (٢٢)، ومن

ثم فإن مهمة الناقد ليست في البحث في التطابق بين الإبداع وصاحبه، وإنما في البحث عن مدى الانسجام والتناغم الداخلي في العمل الأدبي، ثم قياس درجتي الإقناع والتأثير اللذين يمارسها على المثقبي الذي سيمسح شركا للمؤلف في تحديد الهوية الأجاسية للعمل الأدبي عبر مله الفراغات والبياضات التي تترك للقارئ هامشا للمناورة والتأويل، وتعمل النصوص قابلة للتقبل والانفتاح على أكثر من نوع أدبي.

إن قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" تشي بالتداخل بين الميوداتي والشعري وتبرز الأعياب الكتابية في تمويه الواقع وتزييف حقائقه من خلال التشخيص المغاير لعناصر الكون، والتعبير كما تنضمره

أو المتردد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية صاغها أدونيس شعريا بعد بلوغه سن النضج، وتحقيقه للشهرة سعيًا وراء مطلب الكونية.

وفي موضع آخر من الكتاب، يرجع بنا الناقد محمد بونجمة إلى مسألة التقاص بين قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" ومؤلف "الكتاب: أمس، المكان، الآن" الذي صدر سنة ١٩٩٨، حيث اعتبر أدونيس هذا الكتاب تنقيحا وتصويبًا وتتممة لقصيدة "مفرد بصيغة الجمع"، التي ظلت غير مكتملة، مما حدا به إلى كتابة المؤلف النهائي، متقنيا في ذلك أثر ملامحه، لكن الناقد طرح تساؤلا مشروعا: هل كتب أدونيس فعلا مؤلفه النهائي؟ أم أن هذه الفكرة تبقى ضريبا من المستحيل؟ وانتهى في الأخير إلى أن أدونيس ظل مهووسا بهاجس التجديد والتجريب والخوف من أن يكرر نفسه شعريا أو يباغته الموت قبل تحقيق حلمه.

ولم يفت الباحث التذكير في آخر الكتاب بمسألة اعتبارها وثيقة الصلة بقصيدة "مفرد بصيغة الجمع" موضوع الدراسة وهي قضية الانتحال التي أشار إليها كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا"، لذلك أثير الباحث لإثبات زيف هذا الادعاء من خلال استدلاله بمقاطع شعرية من القصيدة تثبت شرعية التقاص ويطلان الانتحال لأن أدونيس -كما أكد ذلك الباحث- يستعمل قانون مستويات اللون، فضلا عن طبيعة النصوص التراثية ذاتها والتي تخضع للمواصفات الكتابية القديمة وتحيل بحقائق تاريخية واجتماعية وسياسية يسهل على القارئ تنبيه إدراكها واكتشافها.

وفي الأخير، نؤكد على سلامة الطرح التقدي الذي يدافع عنه الباحث محمد بونجمة ليخلص في النهاية إلى تأكيد فرضية اعتبار قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" سيرة ذاتية دون الوقوع في شرك الأحكام الجاهزة والأفكار المسبقة التي تنأى بصاحبها عن الموضوعية.

وإذا كان هيب لوجون قد أعاد النظر في مفهوم السيرة الذاتية في كتابه

الذات من أحلام أو تطلمات محيطية وحقائق ملتزمة وغامضة (٢٣) مما يحدث تقاطعا بين التخييل واللاتخييل، بين الحقيقة والوهم، بين الصدق والكذب، بين الزمن الخطي والزمن الكثيف أو المتراكب، وفي هذا الصدد كان غوته محقا -كما قال ميرو- حين سمي سيرته "الشعر والحقيقة"، إشارة منه إلى أن حياة كل فرد إنما هي مزيج من الحقيقة والخيال (٢٤).

ويبدو أن هذه المراجع الواقعية هي بمثابة قرائن وحجج دامغة تؤكد للشاك

**تشي قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" بالتداخل بين السيرة ذاتي والشعري، وتبرز الأعياب الكتابية في تمويه الواقع وتزييف حقائقه**

فصل المقال فيما بين السيرة الذاتية والشعر من الاتصال



موضع تساؤل ذلك أن النص لا يستحيل أقرأ خالداً في مملكة الأدب إلا حينما يحمل إضافة جديدة على مستوى البناء النظري وخلق جمالية لطرائق القراءة وسنن التقني السائدة (٢٥). ولعل هذه المواصفات تطبق على قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" التي ألفى من خلالها أدونيس الحدود المتهمة بين السيرة الذاتية والشعر، فدعا القارئ من جديد إلى الاشتراك في لعبة تحديد وتفكيك آليات الجنس الأدبي واستجلاء شعريته،

• نالند من المغرب

أنا أيضا/ "Moi Aussi" فإن النافذ محمد بونجمة من خلال قصيدة "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس قد حاول التطوير لشعرية جديدة لمفهوم السيرة الذاتية الشعرية تتمظهر عناصرها في التخيل والاسترجاع والحلم والاستيهام، مضافاً بذلك لبنة أخرى إلى سجل الأنواع الأدبية ومعبدا الطريق أمام النقد للبحث في شعريات سير أخرى (ذهنية- جهلية- غيرية- جمسية...) كما أن الفعالية النقدية التي تميز هذا الإصدار تنصّب دليلاً شاهداً على مواكبة النقد الأدبي المغربي لسيرورة التطور الذي لحق نظرية الأنواع الأدبية من خلال وضع مبدأ صفاء النوع الأدبي



فصل ثالث: قضايا السيرة الذاتية والشعرية



#### ألفاظ

١- محمد بونجمة: السيرة الذاتية الشعرية، منشور بدار نشر ما بعد الحرب الأهلية، ط ١، ١٩٩٤.

٢- سوزانا برنار: "قصيدة الشعرية"، في: بوليس، حتى نؤقت إلى أين، ترجمة: رقية مريخوت، مراجعة وتقديم رقية مريخوت، دار الفؤاد للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١١.

٣- "سيرة الذاتية"، في: أريال والتاريخ الأدبي، ترجمة: علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

٤- Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, collection poétique, éd. Seuil, Paris, p 249.

٥- Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique, p 7.

٦- محمد بونجمة، "ألفاظ ورواية"، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار للنشر، الرباط، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢٦٦.

٧- صفر أبو فخر، "حوار مع أدونيس"، في: العقل، الشعر، للنشر، المؤسسة المغربية للنشر، بيروت، ط ١، ٢٠١١، ص ١٠٧.

٨- محمد بونجمة، مرجع سابق، ص ٢٩.

٩- le pacte autobiographique, p 249.

١٠- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، الأحمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٥، للجلد الثاني، ص ٤٩٧.

١١- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٦٦.

١٢- أدونيس، نفسه، ص ٥١٢.

١٣- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٧٠٠.

١٤- صفر أبو فخر، "حوار مع أدونيس"، مرجع سابق، ص ٨٦.

١٥- غلستون باشلار، "جمالية المكان"، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٣٩.

١٦- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٥١٣.

١٧- حميد لحيداني، "في التطور والمدرسة"، دراسات في الرواية المغربية، منشورات حيون، ط ١، ١٩٨٦، ص ٦٠.

١٨- حميد لحيداني، نفسه، ص ٦٢.

١٩- أدونيس، "مفرد بصيغة الجمع"، ص ٥٣٥.

٢٠- أدونيس، نفسه، ص ٦٩٧.

٢١- سوزانا برنار، مرجع سابق، ص ٥٤٤.

٢٢- حميد لحيداني، مرجع سابق، ص ٦٤.

٢٣- محمد الحناوي، "شعرية تشخيص في المشروع لسير ذاتي لـ محمد شكري"، ملحق فكر وإبداع، جريدة الاتحاد الاشتراكي، عدد ٢٩٩٢/٢٩، ٢٠٠٥/٢٠٠٤.

٢٤- إسماعيل حبابي، في السيرة دار الثقافة، بيروت، ط ٥، ١٩٨١، ص ١١٤.

٢٥- هشام العلوي، "سيرة الشعرية بالمغرب"، ثلاث زوايا للنشر في جرنيتها، مجلة "فكر ونقد"، السنة السادسة، عدد ٥٣، نونبر ٢٠٠٣، ص ٥٢.

## ”نكارات شالكة“ .. تساؤلات قلقة !!

”أنهم يحبون الحياة“ ..

هذه آخر كلمات الرسالة التي انتهت بها رواية ”نهارات شالكة“ للزميل الكاتب ”إبراهيم العقرباوي“، ولكن هذه النهاية المتفائلة في الصفحات الأخيرة لا تضع قارئ الرواية، على عتبة السكينة، والهدوء، بعد ٢٨٥ صفحة من القلق، والمساكن، والتشظية، والموزعة على شخصيات منسوخة عنا بإحدى تجليات الواقع، وهذا مرده إلى أن ظروفهم قريبة ومتشابهة مع تقاضيلنا اليومية، كما أن الفترة الزمنية التي يكتب عنها العقرباوي، كنا قد عايشناها، ولستنا جازها، أواخر الثمانينيات وطيلة عقد التسعينيات، حتى لحظة نقش الكلمات على الورق بين عامي ٢٠٠١-٢٠٠٢م، حيث كانت تلك السنوات تحمل في طيات أحداثها بؤر تحول وتفاضيل الكسار على مستوى الأمة.

~~~~~

”بيتي كهف.. أرحف في ظلال الظلام، وأسبح في أنهار القبار، الستائر مسدلة ومجلفة بالقبار، المرايا مهشمة، الجدران قائمة، وفي أدنى خشخشة السر، وعلى أهدابي البيضاء حكايات معلقة لا تحكي ولا تحكي، وجهي مائدة الدهر، وجذعي شجرة يَبُوس، وكُم لبثت هنا لا يشعر بي جار ملاصق ولا عابر ولا يقظان...“ .. هذا التوصيف في نهاية الرواية على لسان بطلها، يشي بحجم النهارات الشالكة، عبر شخصيات متعددة، تحاول اختصار تلك التناقضات والالتكسارات التي أورتتنا إياها الحروب حيناً، والمؤامرات الدولية أحياناً أخرى، ومراهقة الأحزاب تارة ثالثة..

بين كل تلك التناقضات يعيش بطل الرواية، وتعيش الشخصيات التي كانت مساربها مختلفة، حيث دخل بعضهم المصحة النفسية، وسافر آخرون إلى غير مكان في العالم، بينما مارست شخصيات ثالثة فعل الخيانة والتخلي عن كل مبدأ وذائكة..

لكن في عجالة الكتابة، هذه، لا يمكن التفصيل أكثر عن هذا العمل الذي يعبر عن جيل من الكتاب، ومن الشباب، لأنه لا بد من الإستفاضة في دراسته بتأن من خلال الموضوعات التي يكتبها، ولعلها تكون، تلك القراءة المأمولة من قبل النقاد، قراءة لوجه من الكتاب، في منطقة وجدوا فيها حيث انهيار أحزاب، وتغير أفكار، وتصارع الموازين، واجتياح العوثة لكل مفايات سنوات ماضية.

~~~~~

أسئلة كثيرة تراودني وأنا أقرأ رواية إبراهيم العقرباوي، زميلي في القصة القصيرة الذي أغوته الرواية، مثلنا جميعاً، فانزاح لكتاية بوجه هذا، ولقد سحبتني بذكاء إلى أجوائه، فأشعرني بالصورة المكتوبة، حد أن صدمني الحال، والتشظي الذي انعكس بجرأة من خلال أنطاله، وربما يكون في هذا المقال من الصعوبة يمكن تتبع مسار كل شخصية من شخصيات الرواية، لكن من الممكن الإشارة إلى حالة السوداوية التي تتلبس هؤلاء الشخص، فهي في معظمها تغير من شخصية منكرة، يانسة، ومشظاة، ولعل روح عبد الرحمن منيف ومؤنس الرزاز حاضرة بيننا، وتنسب بذكاء من الروائي لتعبر عن حالة القلق، وعدم الرضا، ”قال الراوي مؤنس الرزاز قبل عشرين عاماً أننا أحياء في البحر الميت، وأنا الصبد الفقير أقول الآن بأننا ما عدنا أحياء..“ ..

~~~~~

إن إبراهيم العقرباوي بعمله هذا يقدم رواية تحمل تساؤلات جيل كامل، وهو في ذات الوقت يعنّي باللفة، وبالفكرة، لكن أولويته في هذه الرواية هي إظهار شخوصه بكامل تناقضاتهم، وقد كان موفقاً في هذا!

\* كند ادوني

mefleh\_aladwan@yahoo.com

ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد). و(بروميثيوس) تحدى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النار من السماء وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك، إذ سُلطَ (زيوس) عليه نمرًا ينهش كبده الذي كلما فتي تجدد بعد أن يقطعه في أعلى قمة جبل في القوقاز).

كذلك قُتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطع جسده، ونثرها في أقاليم مصر(٥)، ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلا بتدخل (تحتوت)(٦)، كذلك اعتاد الثعبان (أبو هيس) أن يهدد كل صباح ومساء إله الشمس، وهو ممثل لقوى الشر والظلام، وبذلك تساوى (أبو هيس) بالإله ست عبد الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشمس، فهزم، وصطبغ السماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو هيس) المهزوم(٧).

وهذه الصراعات الدامية بين الآلهة نُلقي بظلالها على أحداث رواية (كفاح

## الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ

دستاء كاسل شعارت \*

يضمّلم الحدث الأسطوري بوظيفة التأسيس، ويربط الحدث المتكرر بالحدث الأول الذي يرتبط بالبدائيات، وهو غالباً ما يكون حادثاً يرتبط بالآلهة وبأفعالها، وببدائيات التكوين، وبصرعات المخلوقات، فضلاً عن أنّ الحدث الأسطوري يعدّ الفصل التكراري لحدث أولي، حفظتها الأسطورة، وخلدتها، ومسحتها بمسحة التقديس.

وقد تواهر نجيب محفوظ على أحداث أسطورية كثيرة، استفاد منها في بنائه الروائي، واستلهم بعضاً منها في تشكيل معمار أحداثها، كما انطلق منها في بناء أحداثه الأسطورية الخاصة المتعلقة بعوالم روايته، والمنبثقة من تجاربها الخاصة، وبذلك خلق أحداثاً أسطورية موازية أو مشابهة لتلك الأحداث الأسطورية المشهورة. ومن تلك الأحداث الأسطورية التي استلهمها في رواياته،

### الصراع مع الآلهة

التاريخ الميثولوجي لا يعدّنا عن علاقات سلام واستقرار دائم بين الآلهة، بل نجد كثيراً من صور الصراع بين الآلهة، وبين الآلهة وأنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فإله الظلمة عند اليونان قد خلع أباء عن الحكم، وحكم بدلاً عنه (والإلهان (أورانوس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (إيثر) و(هيميدا)، واستوليا على عرشهما(١)، وكذلك (كرونوس) نَحَى والده (أورانوس) عن رئاسة الآلهة، وسار



طبية)، لا سيما في الصراع بين الهكسوس ومثلاً (يايو فيس)، والمصريين. أهل طيبة ممثلاً بالفرعون (سيكتنرج) ثم (كاموس) وأخيراً (أحمس). ولعل إطلاق اسم (أبو فيس) على ملك الهكسوس يسوقاً سريعاً إلى افتراض مؤاده أن صراع طيبة يكاد يكون صراع آلهة مع نزيه الفروق. (فابو فيس) هو الثعبان الشرير الذي يمثل الظلام، ويحاول أن يمنع مسيرة إله الشمس (رع) (٨)، ولكنه يُهزم في كل مرة بعد حرب طاحنة، ويملا دمه الأفق، وذلك بعد أن يحاربه (رع) من قاربه المقدس، ويضربه بعهرته التحسية، لكن سرعان ما ينتصر (أبو فيس) مع الغروب على (رع)، ويقتله، ويرسله إلى مملكة الظلام، وذلك عبر قارب تقوده ريشات الظلام الأثنتا عشرة في طريق لا يعرفه سواه. حتى أن (رع) نفسه يجعله، وفي آخر الرحلة الحزينة مع الإله المقتول (رع)، تهب له الحياة من جديد. ويستبدل قاربه بآخر جديد، وتُفتح أبواب السماء، ويطلع النهار، ويخرج قارب (رع)، ويفلح (رع) هذه المرة بقتل (أبو فيس)، لتبدأ الدورة من جديد. فصراع (أبو فيس) (رع) هو صراع أبدي دائري يمثل دورة الحياة (٩).

## تحدثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية

ومن السهل أن يتخس للره ومضات هذه الأسطورة في كفاح طيبة، (فابو فيس) الهكسوسي الظالم قتل الفرعون الطيب المحب لشعبه (سيكتنرج) ثم قتل ابنه (كاموس)، وقطع جسدتهما، ثم هربت أسرتهما عبر النهر الحزين في قارب إلى المجهول، الذي لم تكن الأسرة ذاتها شأن إله الشمس (رع) تعرف الطريق إليه، وفي ذلك المجهول البعيد لبث الفرعون (أحمس) الذي هو امتداد للفرعونين (سيكتنرج) و(كاموس) مع أهله فترة من الزمن، ثم عاد إلى وطنه بعمونة المخلصين

له عبر البحر في سفينة، تماماً كما عاد (رع) بمساعدة ريشات الظلام إلى السماء في سفينته. وفي طيبة استطاع (أحمس) أن يحاصر جيش (أبو فيس)، وأن يهزمه في حرب بحرية، تماماً كما استطاع (رع) أن يهزم (أبو فيس) وهو يركب سفينته. وفي النهاية انتصر (رع)، ودُحر (أبو فيس)، وعُمر نور الصباح الغنفا، وإن كان (أبو فيس) مهيود من جديد، ليبداً

صراع آخر، تكتمل فيه دورة الحياة التي دأبها الحراك، ولا تعرف سكناً أو خمولاً. تماماً مثلما استطاع (أحمس) أن يهزم (أبو فيس)، ويطرده من بلده، ولكن إلى حين، إذ شهدت مصر بعد ذلك مستعمرين كثر، جاءوا طامعين حافدين مثل (أبو فيس). وكان لزاماً على الشعب المصري أن يتصدى لهم، وأن يهزمهم؛ لأن دورة الحياة لا تعترف بالضعفاء المهزومين، بل تتطلب الأقوياء المداشرين عن وطنهم. وبذلك تكون أسطورة صراع الآلهة المستقلة على صراع طيبة مع أعدائها الهكسوس لتحقيق الحرية، هي أسطورة ترسخ قيم التنوير، وتعطي مثلاً مشرفاً على الحرية، وتدعو بتمتعات سحرية، وتجارب معاشة إلى التمرد والكثاف وطرد العدو من الوطن المنتصب.

## الصراع مع الكائنات الأسطورية

تحدثنا الأساطير والخرافات والحكايا الشعبية عن دخول الإنسان في صراع مع كثير من الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة حسرة الصراع وعدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرس بطولية شخصيات الأساطير، إذ على الرغم من قوة الكائن الأسطوري، الذي غالباً ما يكون شريهاً لا يعرف رحمة، ويكاد الانتصار عليه يكون مستحيلًا بسبب الطاقات الخارقة، التي يملكها، إلا أننا نجد البطل في الغالب على الرغم من تلك الأحوال ينتصر على ذلك الكائن، بل وأحياناً يكرس ذلك الكائن لخدمته ومساعدته، فالكائن الخرافي الشبيه بالتين في رواية (ليالي ألف ليلة) يرسله الله لينفذ عابداً مؤمناً، وقع في حفرة، لم يستطع أن يخرج منها، وكاد يفلك فيها، بعد أن رفض أن يصرخ طالباً المساعدة من السابلة؛ إذ "إنه ليس من الصالح أن أطلب المساعدة إلا من الله تعالى" (١٠). لذلك فقد منَّ الله عليه بالعون، وأرسل له وحشاً على شكل تين في جوف الليل، ومدَّ له ذيله، فسلم العابد، أن الله أرسله لينقذه، هتمسك بالذيل، وخرج من الحفرة، ونجا.

كذلك نجد (الستبداد) في (ليالي ألف

الحدث الأسطوري في روايات نجيب محفوظ





لبلة) يستطيع أن يتصمر على طائر الرّخ الأسطوري، ويستقله أصلحته، وينتقل به من مكان إلى آخر، بل ويصّب الثّراء به؛ إذا نقلته الرّخ إلى جبل كله قطع من الماس، فيجمع (السندباد) منها ما استطاع، ويصعب شراً، ويكون بذلك أوّل إنسان يسخره لأغراضه (١١). وذلك لأنّ (السندباد) بعد أن وجد نفسه منعزلاً في إحدى الجزر، التي غادرها أصدقاؤه في أوّل سفينة عابرة، ألقى نفسه بنام بالقرب من بيضة عملاقة هي بيضة طائر الرّخ، الذي سرعان ما هبط بالقرب من بيضته، فشبّل (سندباد)، وربط نفسه في طرف ماقفه الشبيهة بالصاري، وخلق معه في السماء، حتى هبط على قمة أحد الجبال.

ولكن السلطان (شهریار) الذي يجد نفسه في الليالي في مواجهة مع مارد جبّار بعد أن فتح الباب المحرّم فتحه في العالم الأسطوري، الذي دخل إليه من مضرة في الخلاء، يتركه أن لا قبل له بمقارعة المارد، إذ إنّه لا يتعلّى بأيّ قوى خارقة، فما يكون منه إلا أن يصرخ قائلاً: "عني بوبك" (١٢) فيستجيب المارد له، ويتركه وشأنه.

أمّا الصراع مع العفاريت في رواية (ليالي ألف ليلة) فهو صراع غير متكافئ، إذ يجمع عفريتاً عبثاً، وفي الغالب قوياً، مع إنسان ضعیف لا يملك أيّ قوة، لذلك ينصاع، ويستسلم للمارد، وينقذ أوامره كارهاً؛ لأنّه لا قبل له بمصارعة عفريت خارق القوة، ولو كلفه ذلك عمره. (فصنعان الجمالي) يقع في صراع مع العفريت (قمقام)، الذي ألقى أنّ (صنعان) قد داس رأسه، وهو يمدّ ذراعه ليتسّم موقع الشّمعدان في غرفة نومه، ويهذّ بالانتقام ممن داس رأسه، فيطلب (صنعان) الرحمة من العفريت، فيرفض العفريت ذلك، ولكنّه يستدرك قائلاً: "لا رحمة بلا لمن، ولا عفو بلا لمن" (١٣). فهبدي (صنعان) استمداده للحصول على العفو مقابل أيّ فعل، ولكنّه يصدّم بالمخايل الغريب، فالارد يطلب منه أن يقتل حاكم الحي (علي السلوي)، معللاً ذلك بالقول: "استأمنتني بمسحر أسود، وهو يستمن بي في قضاء مارب لا يرضى عنها ضميري" (١٤). فيحاول (صنعان)

أن يستغني المارد من هذه المهمة الشاقة، لكنّ المارد يصمم على تنفيذ طلبه، وإعداء (صنعان) بالمون عند الحاجة "إنّها أمانة عامة لا يجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، ولكنّها موصولة أوّلاً بأمانالك ممن لا يخلون من نوايا مليّة" (١٥) فيستجيب (صنعان) مكرهاً للمارد، فيتمكّن خنجره، وينمده في قلب (علي السلوي) في أوّل لقاء بينهما، ولكن المارد (قمقام) يتخلّى عن مسامحته، ويقول له "فأعل الخير لا تكرهه المواقف" (١٦)، ويوجد (صنعان) نفسه أمام تلح السيّاف، الذي يطير رأسه بضربة من سيّفه.

ولكن الصراع مع العفاريت يستمر على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام)، ودفعه حياته ثمناً لذلك، وتبدأ حلقة جديدة من الصراع مع العفاريت في الليالي. ويربط الناس ظهور العفاريت بعدم وجود المدل، إذ تتدخلّ العفاريت، لكي تجبر الناس على الشويرة، وقتل رموز الاستبداد، وإجبار السلطة على تغيير سياساتها، وإنتهاج العدل والمساواة نبراساً "على الوالي أن يقيم العدل من البداية، فلا تقتحم العفاريت عليها حياتاً" (١٧). (هجمصة البلطي) كبير الشرطة يصطاد هجماً، وعندما يفتحه يجد نفسه أمام عفريت غاضب، اسمه (سنعجام)، يريد أن ينتقم بعد أن ملأه السجن بالحقن والرغبة في الانتقام (١٨) ولكنّها نجده يضرب صفحاً عن الانتقام من هجمصة، الذي ظهروا بأنّه كان الوسيلة إلى خلاصه (١٩). ولكن الصراع مع العفريت يبدأ منذ

أوّل يوم، إذ يشعر العفريت بغير شنباً وفساداً في الحي، وتتعاقب حوادث قطع الطريق "داخل سور الحي وخارجه كثرة مزعجة، فتهبت أموال وسلع، وأعتدي على رجال" (٢٠). فينشل (هجمصة) في العثور على الفاعل، على الرغم من أنّه "تشر الدوريات نهراً وليلاً، وتنفذ الأماكن المشبوهة بنفسه" (٢١)، فيبهذه حاكم الحي (خليل الهذاني) بالمرل إن لم ينجح في القبض على الجناة، ولكنّه كان يعلم أنّ لا سبيل إلى ذلك، إذ كان العفريت هو الجاني العايب.

ودخل (هجمصة) في صراع نفسي كان العفريت سبباً فيه، فقد جعله يدرك أنّه ليس أكثر من أداة بطش ظالمة في يد اللصوص الحقيقيين، فهو "كس قاتل حامى المجرمين ومعذب الشرفاء، نسي الله حتى ذكره به عفريت من الجن" (٢٢). فيقرّر لساعته أن يبطش لأوّل مرة في حياته باللص الحقيقي، فيضرب بالسيف عنق الحاكم في أوّل لقاء لهما معللاً ذلك بتحقيق "إرادة الله العادلة" (٢٣)، ولكنّه يواجه الحكم عليه بالإعدام، الذي يقنّده سريماً، ولكنّ المارد (سنعجام) يقلب الصراع لمصلحة (هجمصة)، ويقرّر أن يساعد، وكأنّه استطاع أن يحرّره من قيوده، ويحمل منه ثأراً على السلطة الظالمة، وبذلك استحقّ الحياة وفق وجهة نظره، على خلاف (صنعان الجمالي)، الذي لم يجاوز أن يكون قاتلاً مرتزقاً، ولم يؤمن بقضيته، لذا فقد دفع حياته ثمناً لهبوعده، وخمّل هكرته، فعول (سنعجام) (هجمصة) إلى رجل آخر، في حين قتل السيّاف صورة من هجمصة من صنع يد (٢٤)، عندها مضى (هجمصة) يتبدّل له، ويعقّق المدل بطريقة، إذ اغتال الكثير من رموز التسلّل والظفر في الليالي، أمثال (بطيشة مرجان) كاتب السر، و(إبراهيم العطار)، و(كرم الأصيل)، و(عدنان شومه).

وعندما اقتضج أمره في نهاية المطاف، لم يدم اللون من قوة خارقة أخرى، إذ وجد سائناً من سكان الماء اسمه (عبد الله البحري)، يطلب منه أن يتجرّد من ثيابه، وأن ينزل إلى الماء، فشفّل (هجمصة) ذلك، فأبذل من جديد بسطة جديدة، لا هي وجه (هجمصة البلطي)، ولا وجه عبد

**يستمر الصراع مع العفاريت على الرغم من هزيمة (صنعان) أمام العفريت (قمقام) ودفعه حياته ثمناً لذلك**



هكذا ومعنى (٢٧).

ولكننا نجد الأسطورة القديمة تذكر لنا أن (جلجامش) ملك (أورك) القديمة قد خرج في رحلة أسطورية يبحث عن عشية الخلود ، وقد مرّ برحلة صعبة، قابل فيها كائنات أسطورية، وشخص أسطوريين، ووصل إلى أقاليم عجيبة، ثم حصل (جلجامش) على عشية الخلود بعد أن اجتاز امتحاناً أسطورياً في سبيل ذلك، وكاد ينجم بالخلود، بعد أن أعطاه (أوتانيشتم) الناجي من الطوفان عشية الخلود، لكن الأقوى الشريرة، اختلست المشية، ونعمت بالخلود، وحُرم (جلجامش) منه، وبذا بقي حلم البشرية بالخلود حُلماً لا سبيل إلى إدرائه. وحسب المرء التمتي والتشوّات (٢٨).

ونجيب محفوظ استلذ هذا الحدث الأسطوري في معنى الإنسان المهوم في البحث عن الخلود الجسدي في قصة (جلال ابن زمهرير) الناجي في (ملحمة الحرامش)، الذي ذاق مرة الموت عندما رأى أمّه تقتل بأبيض الطرق ثم يدى زوجها، ثم رأى حبيبته (قمر عزيز الناجي) تستسلم للعرض، وإلهك وهي في عمر الزهور، فقرّر أن ينتصر على الموت، ويبحث عن الخلود، وبدأ رحلته التي سرعان ما حطت رحالها عند المشعوذ الدجال (شاوور) الذي يقيم في (يدروم) في الحارة، الذي اشترط على (جلال) مقابل أن يهبه الخلود أن يوقف على جاريته (تواء) عمارة ليكون ريمها للكنع من دنوئه، وأن يشيد منڈة ارتقاها عشر طوابق، وأن يعتكف في غرفته عاماً كاملاً، لا يراه إلا خادمه، وأن يتجنب في عزلة أي شيء يذهله عن نفسه (٢٩)، وكان هذه الشروط هي مشكلة تلك الشروط التعجيزية التي وضعت أمام (جلجامش)، فقام بقدراته الأسطورية بتفنيدها، تماماً كما قام (جلال) بتفنيذ شروط (شاوور) الغربية، القابلة للتعفيذ قياساً بالطلبات المستحيلة التي طُلبت من (جلجامش).

ونفد (جلال) شروط طليات (شاوور) الأسطورية، وهي آخر يوم من العام المكتوب "استقبل شمع شمس مغبولاً برطوبة الشتاء" (٣٠) وطفق يغب من

## البحث عن الخلود هو من أوائل القضايا التي أُرقت البشرية، وما احساس الإنسان بمسار الزمن اللاإرتجاعي لا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته

ماء الورد تستقر في قعره حبات من البن الأخضر، وتدفق الدفوف، وتخرج الخفاجر النحاسية بالأناشيد المرعشة، فتفوح في الجو أنفاس المفاريت، ويدعو كل عفريت صاحبته المختارة من بين المدعوّات للرقص، فتعرج القاعة بالحركات، وتتوجع بالناوّهات، وتذوب الأجساد في الأرواح. وما هي أم زكي تتلوى بمنف كأنما رُكّت إلى جنون الشباب، وعن فيها الزنن بالأنسان الذهبية يُسر صفوراً حاداً، ثم اندفاع رهيب، وتودر حتى تتربّع من الإعياء، وتهاوي مغبشاً عليها.... وجلبت زغرودة، وأرتفع صوت مبتهل: ليهننا خاتم الرسل الكرام (٣١).

ويظنّ البعض هذه الطقوس كهيئة بطرد الجن من جسد أم (زكي)، ولكن صحتها لا تتحسن، بل تسوء، ويضطر ابنها المعلم (زكي) إلى نقلها إلى القصر المهيمن، لتأخذ قسطاً من العلاج، لكنها على الرغم من ذلك لا تُشفى، وتموت، ولا تعود مرة أخرى إلى الحارة.

### البحث عن الخلود

أمّا البحث عن الخلود فهو من أوائل القضايا التي أُرقت البشرية، وما إحساس الإنسان بمسار الزمن اللاإرتجاعي لا تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالأخرة سوى محاولة الثقافة على هذه الحقيقة اللاإرتجاعية للزمن، ومحاولة الثقافة على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت محطة ليست نهائية في حياته، وبذلك أعطى لحياته

اللة "وجه قمعي صافي البشره، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير ينسدل حتى الكتفين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم" (٣٥).

وانطلق من جديد في رحلة جهاده، لا يصدّه صاع، ولا تقعد به همّة، حتى تحقّق له مراده، وشهدت السلطنة هبداً جليداً من عهود العدل والمساواة، إذ كان الجهاد والثورة على الظلم والبي، والإيمان بقضية الحرية هي المفتاح المصري للانتصار على المفاريت، التي تقتحم عوالم البشر عندما يمزّ العدل، وما الانتصار عليها إلا حصيلة الانتصار على النفس، والتماني على رغبتها وشهواتها ومزاقها وضغفها، والتسامي على الشهوات، وصولاً إلى الحرية والعدل، المطلبين القدمين في حياة كلّ من أراد أن ينتصر على عفريت، وأن يلزمه حدّه.

وقد تتمثل الحالة المصرية مع الكائنات الأسطورية في حالة التلمس، فالعفريت مثلاً قد يدخل جسم الإنسان، ويسبب له الأمراض والعطب، ويقوده إلى سلوك مرفوض، يأبى الخروج منه إلا بطقوس احتفالية أسطورية خاصة، (هام زكي) جارة الراي (في حكايات حارثنا)، تتوسّع صحتها على حين غرة، وتأخذ في التدهور، فتهلل سريماً، ويترهل جسدها، وتقتل كلّ الوصفات في شفاها، ويُعتقد عندئذ أنّ سبب مرضها هو من أفعال الأسياد، والمقصود بهم الجن، والطريقة الأسطورية لإبعاد شرور هؤلاء الأسياد/ الجن، وإخراجهم من جسد المريض هي الزار الذي هو مقلّد لا يخلو من ممارسات أسطورية.

وتشرح الصديقات والجارات في تهينة هذا الزار، ويحييه اليوم المشهود، فيكتفّ بيت جارتا بالنساء، ويميق البخور، وتتسلّ عليه جوفّة من السودايات يكتفنهن الغموض والأسرار. وأطلّ برامسي من المنور فأرى صديقتي في مشهد جديد، تجلس على عرش في عباءة مزركشة بالثلث والثرثر، متوجة الرأس بتاج من اللعاب تتدلى منه عقاليذ الخرز مختلف الألوان، منقوعة القدمين في وعاء من





الشهوات ومتاع الجسد، وضرب مفعلاً عن واجبه تجاه فقراء الحارة والمعوزين، ولكن حلمه بالخلود سرعان ما يتغير. فقد دسّت (زينات) خيلته العاشقة له السم في طعامه، وقتلته انتقاماً من إهمالها، وبغيرة عليه، وقالت "فانتك لأقل حياة المذاب"(٢١).

وهكذا وضعت (زينات) الإنسانية الضعيفة حداً لأسطورة الخلود التي سمى إليها (جلال)، كما وضعت الحجة في الأسطورة نهائية مسأولية لحلم (جلجامش) في الخلود، الذي تقول بعض الروايات إن قلبه تحطم حزناً بسبب إخفاقه، ومات حزناً، في حين تذكر أخرى إنه اكتشف أن الخلود الحقيقي ليس في البقاء الزمني، ولكن في خلود العمل والإنجاز والاجتهاد، لذا نذر نفسه لخدمة شعبه، وللازدياق ببلده، وهذا ما كان، وبذلك أصاب الخلود الذي طلب.

إلا أن (جلال) كان دون وعي (جلجامش)، فحضر عمره، وخسر معه خلود الذكر العظيم، حين انقطع على الملأهي والمتع، وكثر المال دون أهل حارته الفقراء المعوزين، وخالف مسيرته أجداده بالذل والمطاء والكرم، وأخفق في أن يعلم أن الخلود هو في المعطاء، ونهب شأنه شأن الأذهاب، "فالإنسان يذهب بظهوره وشره، ولكن تبقى الأساطير"(٢٢)

ولكن أي أساطير عن نجيب محفوظ؟ يبدو أنه عن أساطير التبدل والمطاء التي تخلد الإنسان، وتحول تجربته الحيائية من مسيرة مادية إلى مسيرة روحية، فينى الجسد فيها، وبقي هي مرتبطة بعالم الروحانيات والموجودات، وما استحضار نجيب محفوظ لهذه الأسطورة إلا صرخة تقول: لا تصبّقوا بخرافة الخلود، بل اصنعوها بالعمل والحب والتبدل، واسموها على الأناثية والمادية.

ومحفوظ قد يهب الخلود والشباب لبعض أبطال روايته، ثم ينزعهم من جديد، وكأنه يقول إن تلك الشخصيات لا تستحق الخلود؛ لأنها لم تحقق سبب الخلود، وهو العمل والقيام بالواجب، فالسلطان (شهریار) في رواية (إيلي) ألف ليلة، يحصل على الخلود والشباب

بالصدقة، ودون أن يسعى لذلك، إذ إنّه يهجر عرشه، ويتركه لزوجته (شهرزاد) ولولديهما، ويسوح في الأرض، إلى أن وصل إلى موضع اللسان الأخضر، فسمع رجلاً يقول حول مصفرة، بعد أن عجزوا عن تحريكها من مكانها، ومع بزوغ الفجر غادر جميع البكّالين مكانهم، وهم يتواعدون على اللقاء غداً ثم مضوا نحو المدينة كالأسباح(٢٣).

وقد قدّر (شهریار) أن يحرّك الصخرة بقبضته، فوجد أسفها سلماً يقود إلى عالم أسطوري يبدأ ببركة صافية، تقوم ورائها امرأة مصقولة، وسمع صوتاً يقول له: "أفعل ما بدا لك"(٢٤)، فما كاد يستحم فيها، وهو ما بدا له أن يفعل حتى ارتدّ "فتى امرء، قوي الجسم متأسفه، بوجه مفروق وقد طرّ بالكاد شاربه"(٢٥)، ثم قفّ عريساً إلى ملكة ذلك العالم الأسطوري، الذي ينجّ بالنساء الحسنات، ولا رجل فيه، ونعم في حياته معها، إلا أنه خسر شبابه التلذذ، وخلوده السعيد؛ لأنه لم يلتزم بشرط البقاء في ذلك العالم، وحاول فتح الباب المحرّم فتشبه، فطرد شر طرده، وارتدّ عجوزاً، متوقّس الظهر، سرعان ما انخرط في البكاء شأنه شأن البكّالين(٢٦).

(شهریار) الذي لم يحسن سياسة ملكه، وواجهه بالظلم أولاً، ثم بالهرب ثانياً، لقي القتل كذلك في عالم الخلود الأسطوري، لأنه باختصار اعتاد الفضل، ولم يعد العدة للنجاح، وللحفاظ على ما

يملك.

ومحفوظ يتسلّل إلى سدة القدر، ويهب الخلود بطريقته الخاصة، ففي رواية (أمام العرش)، يستعدي نجيب شخصيات تاريخية، ويجعلها تمثل أمام محكمة أسطورية، وتقوم عليها الآلهة (أوزيريس) و(إيزيس) و(حورس) و(تحتوت)، ثم يستطلق الشخصيات المستدعاة من جديد، لتستعرض أهم مآثرها وكبواتها، ثم يجري محفوظ حكمه على لسان (إيزيس) و(أوزيريس)، فيجعلها يهبان الخلود أو العذاب أو مقام التافهين للحاكم، ويجعل محفوظ العمل لمصلحة مصر هو ميزان الخلود، فمن أحسن لمصر، وخدمها كما يجب وبهه محفوظ الخلود، ومن قسّر دون ذلك نال الجحيم، أو على الأقل ركن إلى مقام التافهين مهمشاً، لا قيمة له.

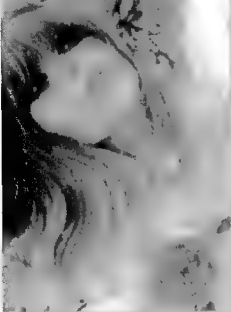
#### نل التقي، لتقي

تتكي الحكاية الخامسة من ملحمة (الحرافيش) المسماة (قرة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني، بشكل الحامل الرئيس لها، ومشكّل اتجاه السرد فيها، وهو حادث قتل (ست) (٢٧) إله الظلام عند الفراعنة لأخيه (أوزيريس) (٢٨) واستماتة زوجة القتل (إيزيس) (٢٩) في البحث عن زوجها، ومن ثم انتقام الابن (حورس) (٣٠) لأبيه من عمّه القاتل.

(هست) الأخ الحسود قد أصابته الغيرة من نجاح أخيه (أوزيريس)، فتأمر عليه وقتله، وقطعه أشلاء وزعها على طول أقاليم مصر، إلا أن الزوجة الوفيّة (إيزيس) قد درخت مصر ذهاباً وإياباً؛ وقامت بجمع أشلاء زوجها المندور بمساعدة (توت)، وأعادت الحياة إلى زهاته بطرق سحرية، بعد أن كانت قد رمت ابنها (حورس) على الانتقام من عمّه الظالم (ست)، الذي قتل أخاه ظلماً وبهتاناً، فقام (حورس) بدور المنتقم لأبيه، وشنّ حرباً على عمّه لم تتوقف إلا بتدخل الإله (تحتوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضي؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السفلي.

### تتكي الحكاية الخامسة هي ملحمة الحرافيش المسماة (قرة عيني) على حدث أسطوري مشهور في التاريخ الميثولوجي الفرعوني

# ليالي ألف ليلة



الحدث الأسطوري في روايات ألف ليلة وليلة



وعاش كما عاشت (رؤيفة) في الجسيم، في دنيا الضجر بلا حب<sup>(٤٥)</sup> ومن ثم تورط من جديد في القتل، قتل الشبيبة (ضياء) في سكره، فقُبض عليه، وحُكم عليه بتأبيدة، واعترف بأنه قاتل أخيه، وقال بحزن: "أنّه مدهون بملابسه في قبر وحيد لصق مقام الشيخ يونس<sup>(٤٦)</sup>، وسرعان ما استخرج عزيز جثة أبيه، وشيّمه في جنازة مهيبه، ودفنه في قبر شمس الدين.

أمّا (رؤيفة) فهي الأخرى مثالاً للشر والحدق، ولم تكن في عين أخوها المنكوبة بزوجه، كما كانت (نفثيس) زوجة (ست) في عين أخوها (إيزيس)، التي بهنت معها طويلاً عن زوجها (أوزيريس)، وانتحبت عليه بالم حرقه شأنها شأن زوجته، فقد كان (أوزيريس) أخاً لها فضلاً عن أنّه زوج أخوها<sup>(٤٧)</sup>. بل كانت ممن شجّع رمانة على قتل أخيه؛ ليحظى بالثروة دون هرّة و(عزيزة) و(عزيز)، ثم حُرّضت (رمانة) على قتل (عزيز) لتمنه من أن يكمل مشروع والده القديم، الذي قتل لأجله، وهو مشروع الانفصال الذي (رمانة) في التجارة، وتقسيم الحانوت المشترك بينهما<sup>(٤٨)</sup>.

قالتيه، أن تنتم، أن تميد ميزان العدل إلى استوائه الأيدي، أن يستعيد القلب صفاه<sup>(٤٩)</sup> لكن الوضع الاجتماعي الذي يأسر (عزيزة) حال دون ذلك، وإن لم يُحل دون أن تشاكل (عزيزة) (إيزيس) بالعناية بطفلها وحمايته حتى من عمّه الشرير، فقد أرسلته إلى الكتاب في سنّ ميكرة، ورؤيته بمعلم خاص ليزيده علماً بالحساب والمعاملة، ولم تال في تذكره بسير أجداده من آل البنان. بل دفعها إخلاصها لقرة إلى التنويه له ببطلات الناجي ومثله العليا وأمجاده الأسطورية<sup>(٥٠)</sup>. وبذلك غدا (عزيز) المسلح بالمعلم، هو صورة أرضية آدمية عن الإله (حورس) الذي سلّطته أمّه بالسلاح والقوة والباس.

وما كاد يصل (عزيز) إلى سنّ العاشرة حتى طلبت أمّه بأن يتدرّب في محل أبيه، وبعد أن اشتدّ صوته، قالت له: "تستطيع الآن أن تضطلع بشؤونك، لم تعد صبيّاً، استقل بتجارتك، عندي من المال ما يضمن لك نجاحاً مثل نجاح أبيك<sup>(٥١)</sup>."

وبشرع (عزيز) بالانفصال عن عمّه، وقد كان ذلك الانفصال انتقاماً حقيقياً منه؛ إذ كان نسيبه بعد القصة قليلاً؛ بعد أن بدّد جُلّ ما يملك على شهواته ومفاسده، وكان الجزء الثاني من انتقام (عزيزة) و(عزيز) من (رمانة) بتأليب أخيه (وحيد) عليه، الذي كاد يفتك به، وهو الفتوة القوي في ثورة غضب تدخل رجالات الحارة في إخمادها، وهي رآب الصدع بين الأخوين، تماماً كما تدخل الإله (تحتوت) في الأسطورة الحاملة للحدائق، وفك النزاع بين (ست) و(حورس).

أمّا الجزء الأخير من الانتقام فقد كان بيد (رمانة) نفسه الذي غرق في اللذات، وملك زوجته (رؤيفة) في سورة غضب،

وفي حكاية (هرّة عيني) في (ملعمة الحرافيش) نرى هذا الحدث الأسطوري يحضر تماماً، لينفك في قصة أرضية، تنكس علاقات أخوين لا إلهين، مستمرة كل تفاصيل الأسطورة الأم/الحاملة، لتكون حكاية محمولة على الأسطورة الأولى.

(فقرة) يتزوج من (عزيزة) كريمة المعلم (إسماعيل البنان) بدافع رجولة وشهامة، بعد أن يقرّ بها (أخوه) المستهتر (رمانة)، ويسرق عذريتها، ثم يتكرّ لها، في حين يتزوج أخوه (رمانة) من (رؤيفة) الأخت الشقيقة (لمعزيزة)، التي لا تمنع في أن تنزوح بمن تريد، وإن كانت تعلم أنّه قد خرّ بشقيقتها آنفاً، وهي وإن كانت شبيهة أخوها في الشكل، وتكاد تكونان توأمين، إلا أنّهما مختلفتان بالطباع والأخلاق؛ (هنريزة) هي الطيبة الحنون، في حين (رؤيفة) هي الشريرة الماكرة.

وهكذا اجتمع الأخوة الأربعة في بيت واحد، تماماً كما اجتمعت الآلهة الأربعة: (ست) و(أوزيريس) و(إيزيس) و(نفثيس) في قنصر واحد، وهو مصر، لا سيما أنّ الأسطورة الفرعونية القديمة تذكر أنّ أربعتهم كانوا أشقاء، أبناء (جيب) و(نوث)، وإن كانت علاقة الكره قد جمعت بين الأخوين الإلهين، فقد جمعت علاقة الحب والتعاون بين الإلهتين، في حين كان الكره هو الشعور المتبادل بين الأخوة في البيت الكبير.

وقد بدأ الحقد ينمو في نفس (رمانة) وفي نفس زوجته عندما لم يُرزقا بطفل، وورّق به (قرة) و(عزيزة)، وأسموه (عزيزا)، لم تغبّر الحقد في نفس الأخ (رمانة) عندما قرّر أن يهلك (قرة) شركته مع أخيه المستهتر الذي يبدّد ماله في السكر والمعبدة والزنا، فما كان من قرة إلا أن يهرّك مكيده لأخيه، يقتله، وأخفى جثته، وبذلك لم يعد الأخ الطيب (قرة) إلى بيته، وعُري موته إلى اعتداء قطاع طرق عليه في سفر قام به لشؤون معلم<sup>(٥١)</sup>.

في حين عاشت (عزيزة) حزينه وحيدة، تنتظر إياب الزوج دون هائلة، بل إنّها فكرت في أن تسيّر على درب الأسطورة، وتقتدي (بإيزيس)، فتجوب البلدان بحثاً عنه، فتعثر عليه أو تكتشف بالبيئة

ينتهي إلا إذا طرد أهل (ثيبس) قاتل (لايوس) المجهول، وتتتابع الأحداث، فتكتشف الحقيقة المشجمة، (فأوديب) هو من قتل أباه، وتزوج أمه، فتقتصر الأم من هول الصدمة، ويفقأ (أوديب) عينيه جزأً عليها، ثم ينفي نفسه من البلاد إلى أن يفتني بصورة غامضة عن وجه الأرض (٥٢).

أما (أورست) فهو بطل أسطوري، جملة (اسخيليوس) بطل المسرحية المسماة (حاملات القرايين)، وتقوم فكرة المسرحية على انتقام (أورست) من أمه (كليتمنورا) لقتلها أبيه (أجاممنون) بمساعدة عشيقها (ايكسسوس)، لأنه كان قد ضحى بابنتها البكر (إيفيجينيا) في حرب طروادة، وقد قتل (أورست) أمه بمساعدة شقيقته (الكثرا)، فانعدمت محكمة المدينة، ويزارت، إذ رجع صوت الآلهة أثينا هذه التبرئة (٥٣).

واستناداً إلى هاتين الأسطورتين الشهيرتين صاغت مدارس التحليل النفسي لا سيما عند فرويد عقديتي: عقدة الابن المحب لأمه والكاره لأبيه، وأسبوعها عقدة (أوديب)، وعقدة الفتاة المولمة بوالدها، والكاره لأمها، وأسبوعها عقدة (الكثرا)، وجعلوا الجامع بين العقديتين الميل الجنسي عند الفرد لأحد أبويه المخالف لجنسه، ومناصبته العداء والغيرة لأحد الوالدين المشابه لجنسه.

ولا يعني في هذه الدراسة أن نقف على التحليل النفسي لهذه الرواية؛ لأن رواد أصحاب هذه المدرسة قد أشبعوا الرواية بحثاً في هذا الاتجاه، ولكن ينبغي أن نقف على تلك الأرضية الأسطورية التي انطلقت منها نجيب محفوظ في روايته، التي نهضت على حدث أسطوري مشهور، وهو قتل الأم، بل وكره الأب، ومحاولة قتله، ولو معنوياً (٥٤).

ومنذ البداية تطالنا الوشائج بين الأسطورتين والمرايا. فمشكلة (كامل) و(أورست)، هي سلطة الأم، التي يسعى كل منهما إلى تدميرها، وإن كان أورست قد قتلها حقيقة، وتمرسلتها المحكمة عليه، فإن (كامل) قد قتلها معنوياً، بكلامه ومعاملته القاسية «ولشد ما

أسطورة (أورست)، وكل منهما أسطورة لها حضورها في المشهد الأدبي القديم.

(فأوديب) هو ابن (لايوس) ملك (ثيبس) من زوجته (جوكاستا). أحاطت بولادته نبوءة أنه سيقتل والده، لذا فقد قام والده منذ ولادته بقتل شقيقه بمسمار، وشتمها سوية بقوة، وأعطاه لراع كي يتخلص منه، لكن الراعي اشفق على الطفل الرضيع، وأعطاه لراع آخر سرعان ما وهبه لملك (كورنث) الذي تبنّا، وأسماه (أوديب)، أي دامي القدمين.

لكن (أوديب) يعرف من أحد المرافين أنه سيقتل والده، ويتزوج أمه، ففر من المدينة، ظناً منه أنه يفر من والديه الحقيقيين، ويصادف في طريقه رجلاً مع حراسه، فتقع مشاجرة بين الطرفين، ويقتل (أوديب) الرجل المسن، تتحقق بذلك نصف النبوءة، إذ إن من قتله كان والده (لايوس).

ويتحقق الجزء الثاني عندما يتزوج من أمه (جوكاستا) بعد أن ينتصر على وحش النيل المسمى (السفينكس)، ويصل لفزع، ويصدق أن (كروين) الذي حكم (ثيبس) بعد (لايوس)، وشقيق الملكة قد أعلن أنه سيقتل عن الحكم لمن يقتل وحش النيل، فيصبح (أوديب) في ليلة وضحاها ملك (ثيبس).

ويمسوس (أوديب) الرغبة بالعدل والحب، إلى أن يحتاج المدينة وباء قاتل هو الطاعون، ويعلم الكهنة أن الوياء لن

لكن (رمانة) هذه المرة رفضي القتل، قاتلاً بدمه تحميمين القتل لهواً (٤٩) وإن كان مشهور في داخله خامة بأن (عزيزا) قد يكون ابنه من (عزيزة) التي أحبها بها، وهجرها في الماضي، وليس أبناً لأخيه كما يعتقد الآخرون قد حال دون أن يقدم على قتله، وهو في هذا الاعتقاد شكلاً سبباً مقنعاً لعدم قتله أخيه كما قتل أباه آنفاً، ويقارب به الأسطورة الأولى التي كانت تعتقد أن (حورس) هو ابن أخ وأخو (ست) في الوقت نفسه، كما كانت (إيزيس) أخت لست و(أوزيريس)، وزوجها في الوقت نفسه (الأوزيريس) (٥٠).

وبالالتكاه على الحدث الأسطوري المشهور، وهو قتل (ست) لأخيه (أوزيريس) ظلماً وبهتاناً استلزام نجيب محفوظ أن يخضع النص بقوى سردية حكائية قادرة على اختراع الأسطورة في سبيل بناء عالم مواز لها، تتركز أحداثه وشخصياته، ليسمع بذلك بتكرير رموزه وحالاته، ومن ثم التأكيد بقوى الظلم والحدوث التي تحمل الإزهاج، وتقدو الإنسان إلى السقوط، الذي قد يصل به إلى قتل أخيه، بدل أن يتخذ نموذجاً للعمل الخير المعطاء، وبذلك يترن لنا نجيب محفوظ من خلال حكاية مفصلة بالتحرك والدراما والدلالات، وسهولة بالفعل الموازي للفعل الأسطوري درساً مستفاداً مفاده أن الخير ينتصر أخيراً مهما طال الطريق، وأن واجب تصحيح الأمور، ورمها إلى نصاها يقع على عاتق الشرفاء من أبناء الأمة أمثال (عزيز)، الذي طفق يمارس الخير، ويساعد المحتاجين من حرافيش الحارة بعد أن جدد محل الفلال الذي يملكه (٥١).

#### قتل الأم وكره الأب

وينجح نجيب محفوظ في رواية (المرايا) إلى موتيات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقتسمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستغلال رموزهما الأسطورية المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)،



**ينجح نجيب محفوظ في رواية (المرايا) إلى موتيات أسطورية لها دلالتها في وجدان الجماعة، ويحاول صياغتها بطريقته التي تؤدي الغرض الذي يريده، وهو في هذا الرواية ينهل من أسطورتين شهيرتين، ويقتسمهما بطريقته الروائية الخاصة بقدر يسمح له باستغلال رموزهما الأسطورية المدركة عبر النموذج الروائي المطروح، وهاتان الأسطورتان هما أسطورة (أوديب)،**



إذ سقط (كامل). ولم يستطع أن يدفع عجلة الحياة والانتيمات.

وشخصية (كامل) أسطورية تلمعا تمر بمخاضات من الأحزان والتحديات والحنن. فهو ابتداءً يكره والده كرهًا كبيرًا، الذي يشكل حالة (أوديبيّة) خاصة، إذ حاول أن يذسّ اسم لأبيه متعجلاً حظه من المهرات، فلنكتشف خلطة بوساطة الطيّاح، فطرده أبوه من القصر، ووقف نصف ثروته لجهة خيرة، ووقف النصف الآخر على الابن الأكبر (٥٨). والولد كان المسؤول الأول عن مماناته،

إذ حلم أسرته بمعارفته للضر، وطلق زوجته، وشئت أبناءه، لذا فقد نشأ كامل على كره أبيه، وحب أمه (٥٩)، وانتهى به المطاف إلى أن يتمنى موت والده كي يرثه، ويتزوَّج من (ريباب) التي يحبها، بما سيرث، وغدا مقتنعا بأنّه ينتمي إلى أسرة "مصابة بداء قتل الوالدين" (٦٠).

وقد نشأ (كامل) في بيت جدّه وأمه وحيداً بعيداً عن أخويه: (راضية) (ومدحت)، اللذين ضمّهما أبوه إلى حضنائه. تماماً كما نشأ (أورست) وحيداً بعيداً من أخوته، إذ ضاع منذ صغره، وورّى في بلاط (ستروفيوس) ملك (فوسيس).

وكان (كامل) موضع حب أمّه، التي رأت فيه صورة عن أبيه الذي ظلمها، فقمته بالدلال، وسيطرت عليه سيطرة تامة، حتى نزعته منه أي تمرّد أو قوة أو عناد. ولكن (كامل) أحب أمّه من أعماق قلبه، أيها مَرّ حياتي وسمانتي، وأنتي لا أحتمل الحياة (٦١)، ولأزمنة شعور بأن أمّه ضحية لأبيه المكبر القاسي. وكان (كامل) صورة عن أمّه "يا له من وجه شاء الرحمن أن يكرّزه في وجهي حتى قيل أنّه

يعزّني كلامك إنك قتلتي بلا رحمة" (٥٥). ثم دسّر سلطتها نهائياً عندما قرر أن يهجرها دون موافقة. وفعل ذلك، فماتت حزناً وكمداً "أنّني الماضي بغيره وشرة، ولئن أعود ما حييت، سأنفرد انفراداً أبدياً، لن أعيش ملك تحت سقف واحد، وسأطلب من الوزارة نقلني إلى مكان قصي أقضي فيه البقية الباقية من عمري" (٥٦).

شخصية (كامل) ترتبط (باوديبي) من ناحية، (وربأورست) من ناحية أخرى، مع أنّ كلتا الشخصيتين الأسطوريين تمثل حالة ووضعا في مجتمع ما، وداخل إطار زمني معين (٥٧).

ونستطيع أن نفهم هذا الارتباط في تفقّد الملامح الأسطورية في (السراب)، وذلك عبر الإحالة إلى مواطن التشابه الكامنة في أبطال الرواية، وفي بواطنهم وأفكارهم، نفوذاً إلى الرموز التي تمتد الدراسة أنّها وُجدت في الأسطورة، واستقرّت منذ القدم في اللاوعي الجماعي، واستثمرها محفوظ في روايته بأدواته الخاصة، ويفهمه الذاتي، وهذا الفهم تمخّض عنه الوصول إلى السراب،

لا تُفرّق بيننا إلا الشباب (٦٢).

وكان هي كلّ شأنه يعتمد على أمّه التي أفرطت في تدليله، وهي إحاطته برعايتها، حتى أنها كانت تحمله طوال فترة الطهي، ويضي معظم يومه في حضنها، ويخلد معها إلى فراش واحد، بل ويستحم معها بعد أن يتجرّد وإياها من ثيابهما (٦٣) وسرعان ما وجد نفسه عالقا معها في بيتهما، لا علاقة لهما مع العالم الخارجي، يصورها الحزن، وتمصره الوحدة والخجل والضعف.

وكان (كامل) هي كلّ محاولة بيننا للتخلص من سجنه، ومن سيطرة أمّه، يهوى بالفشل، حتى دخل في العقد الثالث من عمره، وهو دون أصدقاء أو معارف أو حبٍّ أو حتى زواج، لا سيما أنّ أمّه كانت تغضب أشد الغضب ممن يقترح عليها أن تزوّج (كامل)، ولو كان أختها الوحيدة أو دلالة المارم (٦٤).

لكن العقد ينفرط من أوّل حبّ يحقق له قلب (كامل)، إذ يمشق (ريباب) الفتاة التي يقابلها يومها لمدة سنتين في محطة القطار، ويغالب مشيئة أمّه، ويتزوَّج ممن يحب بعد أن توفّر له المال من حصته من إرث والده، الذي كان موته بارقة بسبوبة في عيشه.

ويظنّ (كامل) أنّ فصل السعادة في حياته قد بدا، وأنّ الثماسة قد وُت دون رجعة. لكن مبهات ذلك، وهو حبّيس حبّة لأمه، وإن كان (أورست) قد رفض المودة إلى اللدنية، والزواج بأخته (إليكترا)، فإنّ (كامل) قد اقترّف الخطأ الذي دفره، إذ أنّه تزوّج (ريباب)، التي كلّت تجسيدا لأمه بالجمال والهدوء والطف والتبرّج لتخدمته، ولعلّ اختباره لها تعبير عن رغبة في الحصول على الأم لا شعورياً، ولذلك دخل في دائرة الفسق بالمحارم، ولو تقسّياً.

ومن هنا بدأت مأساة (كامل)، فقد وجد في نفسه تنوُّراً جنسياً من زوجته التي هي بنظره أمّه، فهجّز عن مشاعرهما معايشرة الأزواج على الرغم من حبّه الشديد لها، وكان وجود أمّه في بيت الزوجية سبباً ساهم في هذا الببت، إذ كان يخجل من فكرة ممارسة الجنس



كما تقول الأسطورة الإغريقية- بكامل دورها من رأس أبيها (زيوس) (٧١).

أما (كامل) فقد كان خلاصه في اللجوء إلى التصوف، إذ فيه الوحدة والذوق والتفكير، لكن ملامه الصوفي سرعان ما تبخر إذ انخرط من جديد في الفئ من متعة الجسد مع (عنايات) التي زارته في أيام النفاضة في بيته حيث اعتزل.

(فكامل) الحالة الغريبة التي غشيها الضعف، ونخرها المعجز قد كان مثالا لرحلة عاشتها الأمة إبان زمن تأليف الرواية عام ١٩٤٨، وعاشها نجيب محفوظ الذي كان في أقصى حالات الاضطراب في تلك الفترة. وهذه الحالة التي لم تقاوم بالشكل الصحيح والمطلوب سرعان ما سقطت، وعاشت فسادا بعد أن عجزت عن إيجاد توازن بين مطالب الروح ومطالب الطبيعة.

وكانت الأسطورة المتكاثرة عليها في السراب حاملا يضغط بتفكيك الأسطوريين القديسين: (أوبيس) و(أورست). وبناء معمار روائي جديد عليها، يقارب ما بين الماسي الثلاث، ويرصد ضعف البطل، كما يرسم سقوطه أمام مطبات ظروفه. (فكامل رؤية لآظ) كان حالة غريبة منذ اللحظة الأولى، حتى أن اسمه الغريب عديم التفسير كان مظهرا من مظاهر غرابته، إذ أن نجيب محفوظ كثيرا ما يصوغ علاقة ما بين الاسم وبين الدور، وكان ذلك الاسم الشخصية أم المكان، فالاسم ذو دلالة واضحة عند (٧٢)، ومن مظاهر تلك الحالة الانفصامية التي يعيشها، أنه عاجز جنسي في حضن زوجته التي يعيها، بينما هو فعل في حضن امرأة دمية تكاد تكون مومسا لا يحبها.

وليس هذا الوضع الانفصامي الذي يعيشه (كامل) إلا صورة من صور الانفصام العربي والمعجز القومي في مواجهة التحديات، وصورة عن الإخفاق في تحديد الأولويات، وتثبيت المحدثات، وعن التعمش في تبني برامج العمل والتنمية.

طويلة، حينها غضب (كامل) على أمه، وعذرها السبب في المصير المأساوي، الذي آلت إليه الزوجة، بل وعذ نفسه قد قتها. ثم كذب في وجه أمه خبر نيته ترك البيت، والرجيل بعيدا (٦٩) دون أن يستجيب لتوسلات أمه بالبقاء، كئدا ما يحزنني كلامك إلك تقفني بلا رحمة (٧٠).

وماتت الأم من ليلتها، ومن جديد شعر (كامل) بالحزن، فقد ظن نفسه قاتلا لأمه، وانزل في غيبوبة لثلاثة أيام، واستيقظ وحزن كبير يملؤه، وشعر بمرارة الوحدة، وطارده الحزن كما طاردت (أورست) آلهة النعمة؛ لأنه قتل والدته، وإن كان (أورست) قد التجأ إلى الهرب من مكان إلى آخر، فقد لزم (كامل) بيته حزينا موجد.

وكان الخلاص (لأورست) من مطاردة آلهة النعمة بمساعدة (أبولو)، الذي نصح بالذهاب إلى (أثينا)، والتضرع إليها لمساعدته، وهذا ما كان. وشغل (أورست) أمام مجتمع القضاة الأثينيين، ولكن أثينا كانت الصوت المرجح إلى جانبه، وحكم ببراءة (أورست). ونستطيع أن نمزو بمساعدة (أثينا) (لأورست) إلى أن (أثينا) لم تعرف الرحمة، ولم يثنها واحد قط؛ إذ إنهما ولدت-

مع زوجته وأمه بالقرب منه (٦٥) والحق أني ما كنت أذكرها حتى يتبدى جيني خجلا (٦٦).

ورفع (كامل) هي صراع بين حبه النظيف لأمه، وكراميته في إقباله على (ريباب) التي جسمت له كل عناصر الأمومة. وقد أخفق تماما، وسقط في الطريق؛ لأنه ولد من رحم ينهي أن لا يُسقى به هي زوجته (ريباب). غاية ما يمكن أن يظهر به هو تعني الرجوع إليه؛ ليتخلص من مشكلاته، ولعله إن عاد، ويثبت من جديد يستمتع أن يمارس بحرية حاجاته البيولوجية والفسيولوجية (٦٧).

وكان الحل هو أن يقتل أمه في داخله، وشرع في ذلك بتحريض من نفسه، لا من جهة ثانية، من أخت مثلا كما حدث مع (أورست) الذي قتل أمه بالسيف على الرغم من توسلاتها بالرحمة التي نثمت أذراج الريح. وكان ذلك القتل في الارتواء في حضن (ضانيات)، التي فتحت رجولته عن صعوبة كبيرة، ونهل من الجنس معها حتى ارتوى. وقد كان هذا الجنس تخلصا من فتنة ربح الأم المثقلة في (ريباب)، ومن سيطرة الأم، ولا سيما وأن (عنايات) كانت نموذجاً مختلفاً عن الأم، وعن الزوجة التي هي الصورة عن الأم، فقد كانت عجوزا، دمية، جسورة سمينة مملوءة لقة لا حد لها، على العكس من أمه التي كانت نحيفة جميلة منطوية، لا تحمله أي مسؤولية، وتحيطه بحميم عنايتها وحبها. ولذلك وجد في ممارسة الجنس معها تحررا من قيوده، ومن سلطة أمه، كما كان يجد في الماضي تحررا ولذة كبيرة في ممارسة العادة السرية بعيدا عن سلطة أمه (٦٨).

وكانت المرحلة الأخيرة في قتل أمه عندما ماتت زوجته (ريباب) في عملية إجهاض بعد أن حملت من رجل آخر سفاحا إثر رحلة حرمنا جنسية

الأسطورة الأسطورية في روايات نجيب محفوظ



المؤلفون

- (١) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٤) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٥) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٦) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٧) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٨) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٩) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٠) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١١) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٢) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٣) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٤) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٥) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٦) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٧) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٨) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (١٩) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٠) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢١) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٢) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٣) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٤) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٥) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٦) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٧) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٨) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٢٩) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣٠) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣١) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣٢) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣٣) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.
- (٣٤) نجيب محفوظ: ليالي قلب ليلا، ٢٢٦.

أحداث الأسطورية في روايات نجيب محفوظ



المركزي هو أدب المؤسسة يكتبه كتيبة وكتاب من صنع المؤسسة السياسية أو الدينية النافذة في ذلك العصر للترويج والدعاية لها أو لتبرير وجودها فهو أدب تابع للمؤسسة ويتضح الأمر عندما نستحضر معاني كلمة مركز وتحضرنا عبارة "مركز" في بعض الدول العربية بمعنى مخفر الشرطة. وفي مقابل هذا الأدب يظهر الأدب الهامشي وهو الأدب الذي يقوم على الاحتجاج ضد وضعية الإنسان والعالم وضد أداء المؤسسة وأحقية وجودها واستمرار سلطانها وهو نوعان: أدب منبري خطابي لا خير فيه وأدب فيه من الرقي ما يجعله ينقد في غير إسفاف ولا مباشرة.

أما أدب الهامش فهو أدب يرصد حياة المنسبين والذين يعيشون في طرفة الحياة وعلى حافتها. هم المدحومون قفرا من متسولين ولصوص صفار ومتشردين وبائعين متجولين وصفار الموظفين. فيرصد هذا الأدب حيواتهم ومعاناتهم، وفي مقابل هذا

## شارب نيتشه يظل نصوص إبراهيم الكوني

### هامشية الروائي وطفان الفلسفي

#### في "عشب الليل" (١)

جمال الريامي

(أصبحت "هامشية" la marginalite - شيمة من الشيمات البعثية في الأدب العالمية فأنجز حولها ما أنجز من البحوث وهذا ما دفعنا إلى تعنيس هذا الموضوع ومساءلته في ملتقى ينظمه ناد اختار أن يحمل صفة الهامشية: نادي القصص الهامشي بزأكورا بالمغرب الأقصى.

#### نما الهامشية؟

سنطعن لتعريف توفيق بكار الذي رأى الكلمة "مشتقة من لفظة الزرافة وتتملق بهيئة توزيع الكلام على الصفحة المخطوطة أو المطبوعة، فلها صدر ولها هامش يحيط به. أما الصدر فللمنّ المثل" وأما الهامش فلتأويله من التشحية والتعليق (٢)

غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما يهتز عندما تباغتنا مشتقات أخرى لكلمة هامشية من نحو: الهامشي والهامش والمهشش خاصة عندما ترد مصاحبة لكلمة "الأدب".

تفترض عبارة الأدب الهامشي وجود أدب مركزي فما هو الأدب المركزي ومن يكتبه؟ يبدو لي أن الأدب



الكوني



الأدب نتوقع أدباً آخر هو أدب المركز وهو الأدب البلاطي، أدباً يتشغل بحياة الترف التي يضيئها الخاصة من المساة والفنانين ورجال الدين أحياناً.

أما الأدب المهشّم فهو أدب المغضوب عليهم من طرف المؤسسة، إما لأنهم يحاربونها علناً أو لأنهم يتقنمون بدائل للحياة التي تسوسها من خلال أدب تقدمي يتقنى بالحرابات مثلاً.

### فأين نضع تجربة إبراهيم الكوني؟

هل نصنعها ضمن أدب المؤسسة/المركز خاصة أن الكوني يحظى برعاية ليست خفية من المؤسسة السياسية مما حوله إلى جزء منها؟ أم نصنعها ضمن أدب الهامش باعتبار أن الكاتب يحاول الاحتفاء بجمعتهم مهشّم هو شعب الطوارق؟ ثم ما الذي قدّمه الكوني للشعب الطوارق؟ هل قدّم أسئلتهم الحقيقية كإجابة تطالب بحقوقها أم تعامل معهم مخبرياً كما يتعامل الباحثون، عادة، مع الكائنات الفكرة المهددة بالانقراض؟ ومن ثم يتحوّل أدبه إلى شكل جديد من التهميش لهذه المجتمعات الصحراوية.

كل هذه أسئلة ومداخل لمقاربة أعمال الكوني في علاقته بالهامش والمركز. غير أننا اخترنا زاوية أخرى لنتمسّس المسألة.

هل كل ما كتبه الكوني وكوّسه كاتباً مركزياً كان أدباً أم أن بعضه يتموضع على هامش الأدب وإن كان ملفوفاً في غلاف أدبي.

طرحنا هذا السؤال ونحن نتحسس مرجعية طاغية في أدبه ومهشمة نقدياً وهي المرجعية الفلسفية في كتاباته. فقد ظل هذا المبحث مغيباً مقارنة بطلان أسئلة كان مدارها على الصحراء والبعد الأسطوري والخرافي في نصوصه.

وقبل أن نشرع في تحسس هذه المسألة عند الكوني يجدر بنا أن نعود إلى علاقة الفلسفة بالرواية.

## تقاطع الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مآزق التعقيد والتحديد الذهني

### الفلسفة والرواية

لتقاطع الفلسفة والرواية في أكثر من موقع وفي أكثر من مستوى أهمها مآزق التعقيد والتحديد الذهني فقد تأكد للمشتغلين بالحقائق أن ضبط مفهوم جامع مانع لكل من الفلسفة أو الرواية بات أمراً مستحيلًا وكل محاولة لاخراج مفهوم لواحد منهما ليست سوى ضرب من الميث ونشاهد من قصيري النظر ومن السطحيين أو القسويين المشتغلين بأحد الحقلين نقاداً كانوا أم فلاسفة.

من جهة أخرى تردّد أدبيات الفلسفة أنها (الفلسفة) تعلم الإنسان الحياة بل إنها تعلمه الموت وأحياناً وبالتوازي تظهر الرواية مناهضة شرسة لها عندما تقدّم نفسها على أنها مخزونة ومنجم من التجارب الحياتية ملفوفة في قوالب تخيلية يهرع إليها القراء رغبة منهم في تمييز حيواتهم بتجارب الآخرين.

وإذا كانت الفلسفة قد جعلت من الميت الروائي متناً لأستلثها فانطلق الفلاسفة يطرحون نظرياتهم حول الذات والجسد والدين والمالم من خلال نماذج روائية عالية كما هي الحال مع بول ريكور وجيل دلوز ودايفيد لويزون وميشال فوكو فعدّوا إلى روايات من نحو دون كيشوت لسرفانتس والمطر زوسكيند والمسخ كافكا وبحثا عن الزمن الضائع لبروست.

فإن الرواية أيضاً لم تتردد في

توظيف الفلسفة وتوليد مناخاتها بعوالم الفكر الفلسفي وأن تجعل من الفلسفة ضمامها التخيلي ومحرزها السردي تمثل لذلك برواية "عالم صبري" (٣) للروائي جوستيان غاردر الذي صاغ تاريخ الفلسفة في عمل روائي ورواية "نقطة مقابل نقطة" (٤) للأنكليزي الدس هكسلي التي رشحت بالأسئلة الفلسفية حول مفهوم الفن ومفهوم العدالة وفيها يطيل الراوي تحليل دوافع الخيطية والفسق وتكون الشهوة الجنسية وانحرافاتها وتوقف مطوّلاً عند مفهوم الحقيقة والخلق الفني كل ذلك في أسلوب فلسفي متذكراً بالكلبيين والرواقيين مردّداً أسماء كثير من الفلاسفة مثل سينيوزا ونيتشه ونيو فسطرس... معاً دفعها إلى أن تكون كما وصفها صاحبها داخل الرواية: "رواية أفكار".

ولا يمكننا أن ننفل عن أعمال باولو كويلهو وخاصة روايته "الخيميائي" وجير الفلاسفة (٥) التي كانت رواية فلسفية بامتياز.

التقت السرد العربي إلى الفلسفة في أكثر من مستوى فكانت لاسالم حميش تجربة في القص القصير المثلّث بالفكر في مجموعته القصصية "أنا المتوقّف" (٦) التي وضع لها علامة أجنبية واصفة "قصص فكرية" ولنا في رواية "و هلمّ شركاً" (٧) للمغربي محمد حجوج مثال آخر لتقاطع الفلسفي مع الروائي فجات الرواية فكرية قلب فيها الروائي في نفس نيتشوي مجموعة من الهواجس الفلسفية والفكرية.

غير أن هذه التجارب بقيت معزولة لأنها لم تكن داخل تراكم إنتاجي متنامٍ ولم تتركز إلى صورة الظاهرة الأدبية ولم تمثل شكلاً من الخصوصية في الكتابة إلا عند المسددي (٨) - ولو بشكل من المبالغة - حيث وُجد السؤال الوجودي عالم الكتابة السردية عنده، بينما تمثل علاقة إبراهيم الكوني بالفلسفة علاقة مضمومة منتحسب بعض علاماتها في هذه الدراسة.

صحيح أن إبراهيم الكوني يستلهم

فأين نضع تجربة إبراهيم الكوني؟



إنها الحياة الحق، حياة تقطع مع الكائن المعلوم/المنجز، مع الضوء الزائف الخادع، حياة ضد حياة الضجيج. ألم يسبقه نيتشه إلى مدح العزلة: "إنني بحاجة إلى العزلة، أعني إلى المعافاة، إلى العودة إلى الذات والتتقن من هواء خفيف طلق" (١٦)

فما أشبه "زرادشت" نيتشه ببطل رواية الكوني "عشب الليل" في عشقه للعزلة، وما أشبه الكوني في عشقه للعزلة بنيتشه الذي يقول: "إن القرف الذي يشره في البشر، القرف تجاه الزرع، كان دوما أكبر خطر علي". (١٧)

يلتقي، إذن، نيتشه من خلال زرادشت بالكوني من خلال بطل "عشب الليل"، فالأول تفصل من البشر حينما طار إلى الأعالي والثاني حينما استعاض عن حياة النهار بحياة الليل أي بحياة الهامس.

إن هذا الرفض للكانن المعطى هو بداية الطريق السالكة لمعرفة الذات من وجهة نظر نيتشه الفيلسوف "أ" يصبح المرء ما هو يفترض أن لا يكون لديه أدنى دراية بما هو" (١٨)

تتقن عوالم الرواية في مستوى آخر من مدح نيتشه للحرب، نيتشه المتأثر بالانكليزي صاحب "الليفياتون" توماس هوبز الذي رأى أن الحياة البدئية للإنسان قبل تنكته داخل مؤسسة الدولة كانت حالة حرب: "حرب الكل ضد الكل خلافا لما ذهب إليه نظيره الفرنسي المقاتل "جان جاك روسو" القائل بالطبيعة الخيرة للإنسان" (١٩).

غير أن نيتشه لم يكتف بوصف الحالة ولا بتبني مقولة هوبز "الإنسان ذئب للإنسان" في مرحلة ما من تاريخ البشرية إنما رفع العبارة إلى مستوى القاعدة العامة والأزلية ثم ذهب إلى مدح العدوانية بصفاتها الميزة الأصلية للإنسان فهو إنسان ما دام عدوانيا، لنقرأ ما حبره حول الحرب:

"الحرب، المزيد من الحرب، لأنها تلتنج بما تحمله من حب للوطن وللإمبادئ،

## يمثل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالاً مركزاً ورئيساً في مجمل أعمال الكوني، ولم تكن رواية "عشب الليل"، استثناءً

ومُضمناً تارة أخرى كما هي الحال في رواية "عشب الليل".

يمثل سؤال: ما الإنسان؟ سؤالاً مركزاً ورئيساً في مجمل أعمال الكوني ولم تكن رواية "عشب الليل" استثناءً فقد ظل الروائي يقبّل السؤال على أوجه مختلفة تقضح بأصولها الفلسفية والنيتشوية تحديداً. فنقرأ قول الحكيم: "أنا سعيد بعمالي، لأنني بفضلها استطعت أن أرى ما لا ترون وأحيا لا كما تهيون" (١٢) ألا يذكرنا هذا بالإنسان الذي ننظر له نيتشه والذي ليس سوى تجاوز؟ يقول نيتشه في كتابه "ماذا هو الإنسان؟" "إنسانيته هي تجاوز متواصل للذات" (١٣) وعندما يقول الراوي في "عشب الليل" لقد أدرك أن رؤى الكل عموماً، ما يراه الكل عماء هو الرؤية" (١٤)، فإنما يؤكد أن نظرية القطيع هي نظرية مضللة، تلك النظرة الأخلاقية الجبانة ومن ثم وجب على الإنسان أن يتعدى على كل شيء حتى يكون نفسه وأهم صور هذا التمرد تمرده على صفته الأولى بما هو كائن أخلاقي. ويقر نيتشه الإبداع بالأخلاق عندما يقول: "كل من يريد أن يكون مبدعاً في الخير أو في الشر، عليه أن يكون مدمراً، وأن يحطم القيم" (١٥)

إن الأخلاق كما يراها نيتشه من صنع الضعفاء وقد حرّض الفيلسوف الألماني على مساندة "القوي" ضد "الضعيف".

إن الظلمة التي يتحدث عنها الراوي في رواية الكوني هي الظلمة المخلصة،

أعمال الإبداعية في كثير منها من الموروث الأسطوري والخرافي والمحلي لشعب الطوارق في عمق الصحراء الإفريقية وهو ما أكسب أعماله خصوصية داخل المنجز الروائي العربي والمكتوب الروائي العالمي، فهي تبدو نعتاً على غير مثال كما رأها الناقد توفيق بكّار (٩) وهي أيضاً كتابة تحفر في عمق جيولوجيا النشأة والتكوين مما دفع المستعرب والمترجم روجر ألن أن يصف الكوني بقوله: "إن إبراهيم الكوني صوت رواي أميل، وفي الوقت نفسه، مثير، لا لأنه عرف قراء العربية بمجال مكاني، وتاريخ وثقافة تبدو لأكثر الناس مجهولة وغير مألفة، ولكن لأنه يعيد إلى الذاكرة، في أعماله الروائية، قيم الأزمنة البدئية" (١٠).

إلا أن هذه الخصوصية وهذه الكتابة التي تبدو منغمسة في محيطها الشديدة بانفصالها بفضاء مهشّش وضريبة بشرية مهشّشة في "الطوارق" لا يمكن لها أن تحجب عنّا أسئلة الكاتب الوجودية والإنسانية في أعماله السردية القصصية منها والروائية. فهو يمتح من المحلي ومن الموروث الأسطوري للكانن الصعراوي لكي يعبّر عن أوجاع ومواجس الكائن البشري أينما كان.

ولئن اهتم الناقد كثيراً بهذه الناحية ووقفوا عندها طويلاً ونقصد المرجعية المحلية والأسطورية لكتابات الكوني فإننا لم نلاحظ اهتماماً كبيراً بمرجعياته الأخرى التي مثلت معينا آخر للإبداع وأهمها المرجعية الفلسفية ومدونة التحليل النفسي والمنجز الروائي الغربي والكتب السماوية، وسنكتفي في هذه الدراسة بتقصي بعض مظاهر حضور الفلسفة والتحليل النفسي في روايته "عشب الليل".

يمثل المنجز الفلسفي النيتشوي المنبع المركزي الذي تتدفق منه المياه السردية لأعمال إبراهيم الكوني ويتضح ذلك في مواقف كثيرة من مدونته مغلّنة تارة كما هو الأمر في مجموعته "شجرة الرّثم" التي صدرها ببشارة نيتشه: "الصعراء تمتدّ وتتمسّع، فالويل لمن تسوّّل له نفسه أن يستولي على الصعراء" (١١)

فما أشبه نيتشه بطلان "عشب الليل" إلهام الكوني



هو مركز/السلام وإحلال الهامش/ الحرب مكانه.

الصراع بين النظام الأسومي والنظام

البري في "عشب الليل"

تردّد رواية الكوني صورة المرأة كما دونتها أدبيات الفلسفة فقد ظلت المرأة مصدر الشرّ والكائن الفاجر الذي يجب قمعها وقد تعود هذه الصورة الدونية للمرأة في الفلسفة إلى التصور التاريخي لمراحل الحضارة البشرية التي تحوّلت من مرحلة سيادة الأم/الحقبة الأمومية إلى المرحلة البطريركية/ الأبوية انطلاقاً من الانقلاب التاريخي للحضارة الإنسانية الذي تحوّلت على إثره الأنثى من موقع الألهة إلى موقع العبد واهتك الرجل/الأب مكانها.

يقول البطل في رواية الكوني: "إن أجسادهم(النساء) لم تخلق إلا لإمتاعنا ومن حقنا أن نفلج بجمالهن وهشتهن ما نشاء" (٢٦)

هكذا تكون الرواية قد قدّمت مجتمعا بوصفه مجتمعا طبقياً كما نظرت له الفلسفات وكما رأى نيتشه المجتمع، هالمسيادة عليها أن تكون ذكورية ووسيلة الذكر في ذلك الغنف،

لنستحضر كلام نيتشه: "المغلوب ملك القلب بما فيه امراته وأبناؤه وأملأكه ودمه. الغف هو أساس القانون" (٢٧)

يرمض الكوني، إذن، في روايته "عشب الليل" لهذه المرحلة الذكورية من تاريخ الحضارة الإنسانية التي انشرد فيها الرجل/الأب/الذكاتشور والرب بالسيادة.

ولسائل أن يسأل عن سبب هذا الاهتمام؟

إنّ هذه المرحلة الأبوية هي مرحلتنا الآنية بكل مساوئها. ولن نفهم الكوني ولا أسئلة روايته وشفرتها النائمة خلف خطايها الفلسفي إلا بجل شفرة المرحلتين: المرحلة الأمومية/المرحلة

لا بدّ له من أن يحتل ويبدع ويركب الريح ليصل إليه. يصل إليه يرتضي بين ذراعيه ويتحنّنه بحرارة، ويكيي بدموع الحنين بين يديه ثم يستغله في الظهر الطعنة المميّنة. هذا هو الإنسان" (٢٢)

الا تذكرنا العبارة الأخيرة بمؤلّف نيتشه الجامع لتجربته "هذا هو الإنسان"؟

إن النزوع العدواني عند الإنسان الذي يتحدّث عنه نيتشه هو المحرك الأساسي لهذا الكائن حتى يكون فهو لم يخلق إلا من أجل ذلك، إنه خلق من أجل أن يفني ويفني وسيئله في ذلك الحرب لهذا يعترف نيتشه بجيلة الحرب عند الإنسان:

: "لنني ذو مؤهلات حربية بطبيعي، الهجوم هو إحدى غرائزي (٢٣) و يقرب نيتشه هذه الصفة بالإنسان الأقوى/الأرقى: الإنسان النيتشوي الكامل.

ولا يرى حاجة إلى السلام إلا باعتباره وقتاً مستطعماً لتجديد الحرب يقول: "أحبوا السلام كوسيلة لتجديد الحروب، وخبر السلام ما قصرت مدته..." (٢٤) بينما نطالع هذه الصورة عند الكوني في أسئلة استكبارية: "لماذا تقتلنا الإساءة إلى هذا الحد؟ أي سر في الشر، ألا يوجد إنسان واحد في هذه الصعراء ولم يولد في نفسه كراهية أخيه الإنسان؟" (٢٥)

هكذا يصبح الخطاب الفلسفي كما الخطاب الروائي متشغلاً بطلعهما ما

تتناطح المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن "دثبية" الإنسان مع الكائن النيتشوي المحارب ومع جسيمية الآخر السارترية ومع الكائن الكوني الفاجر عند الكوني

وثبة أخلاقية تحيل إلى مصير أسمي (..) يجب أن يكون واضحاً للجميع أن الحرب هي ضرورة للدولة كما العهد للمجتمع" (٢٠)

في مقابل هذه المقولات الفلسفية حول عدوانية الإنسان تجاه نفسه وتجاه أبناء جلدته ينهض الراوي في "عشب الليل" منظرًا آخر/ متأخرا لهذه الصفة الإنسانية فلا يبق لإنسان أن يعيا إذا كان في الصعراء كلها إنسان واحد يعيا، الحياة لا تحتمل حياة أخرى أبدا. الإنسان يعيش شقيا جداً إذا جاء نأ يقول بأن شقّة إنسانا في الكون الأبدي بدني ويتقمّص بمعنى ويستمتع و... يعيا مثله. أوه ما أشد شقاء إنسان يعلم أن ابن ملته يعيا في مكان ما في الصعراء التي لا يصدّها حد" (٢١)

لا يقف إبراهيم الكوني في روايته عند شقاء الكائن البشري بمفرده حياة الآخر فحسب بل يجعل من عملية إزاحة دمه وأجيا وجوديا لإحلال نفسه في الكون، فالإنسان في هذه الرواية وجوده مشروط بالقضاء على شبيهه أينما كان دافعاً عن مركزيته.

يبو أن ينابيع هذه الفكرة عائدة إلى المفهوم الأول للإنسان كما وضعه نيتشه بما هو تجاوز للذات ففريزة قتل الآخر مرئها إلى رغبة في قتل الذات المعطاة لخلق ذات أخرى هي الذات الحق، ألا يذكرنا هذا بمرجعيات فلسفية أخرى تتقاطع مع أفكار نيتشه وهي الوجودية التي ترى أن ماهية الإنسان تبقى رهينة فله وعليه أن يتجاوز ويتخلص مما أوردته إياه الطبيعة حتى يكون؟

تتناطح المرجعيات الفلسفية وتصورات هوبز عن "دثبية" الإنسان مع الكائن النيتشوي المحارب ومع جسيمية الآخر السارترية ومع الكائن الفاجر عند الكوني.

يقول الراوي:

"ما إن يعلم الإنسان بأن له آخا يعيا في الرقعة المجهولة حتى يصبح

الرجعية



الأبوية.

فالمرحلة الأولى التي ذهبت دون رجعة هي مرحلة العدالة والمحبة مقابل مرحلة الاستبداد والكراهية في النظام الأبوي. ويوجد إريش فروم في كتابه "الحكايات والأساطير والأحلام" تشخيصاً واضحاً لنبأخ أوفين حول النظامين ومقارنة جلية بينهما:

"تميز حضارة نظام سلطة الأم بأنها تؤكد روابط الدم والارتباط بالأرض والتقبل السلبى لأوضاع الطبيعة كلها. أما مجتمع سلطة الأب فتميز بالاحترام للقانون الذي وضعه الإنسان ويتفكير عقلاني في السعي لتغيير الأوضاع الطبيعية، وبالتسوية إلى هذه المبادئ فإن حضارة نظام سلطة الأب هي تقدم ثابت أكد مقابل عالم نظام سلطة الأم (...). وتبعاً للمفهوم الخاص بنظام الأم فإن الجميع سواسية، ذلك لأنهم كلهم أولاد أمهات، وكل واحد منهم ولد الأم الأرض وتحب الأم أطفالها كلهم، بلا قيد وبلا شرط، حباً لا تباين فيه لأن حبها يقوم على أساس أنهم أطفالها هي بالذات ولا يقوم على خدمة مميزة أو إنجاز مميز.... إن هدف الحياة هو سعادة البشر، وما من شيء أكثر أهمية وأعظم كرامة وأجدر من الوجود الإنساني والحياة. أما نظام سلطة الأب فيرى طاعة السلطة والإذعان لها أم الفضائل. وعوضاً عن مبدأ المساواة نجد مفهوم الأب المفضل ونظام تسلسل الرتب والدرجات في المجتمع" (٢٨)

هذا الوصف الدقيق لحالة الانتقال الحضاري من سلطة الأم إلى سلطة الأب إذ انتقلت الإنسانية من مرحلة النظام الديمقراطي إلى النظام الديكتاتوري ومن "مبدأ المحبة الأمومية الشاملة" (٢٩) إلى مبدأ الكراهية الأبوية الشاملة ومن مبدأ التعاون إلى مبدأ الإخضاع.

و الحق أن الالتفات إلى عبارة هولدرلين التي صوّرها الكوني الكتاب تشي بموضوع الرواية التي جعلت من النظام الأبوي البطوريكي سؤالاً.

(٣٠)

لقد كان نيتشه يمتدح هذا النظام

ويرى المرأة كأنثى حاسدا يتحيز الفرصة للانتفاض على الرجل لاستعادة ملكه المسلوب وأن على الرجل أن يكون قوياً فلا يطمئن إلى امرأة وأن يعتاد من مكرها يقول:

"الأنثى الحقيقية تكسر وتمزق، إذا ما أحبت، أعرفهن جداً أولئك الفاتنات اللطيفات، يا لهن من كواسر صغيرة، خفية، متسللة وخطيرة ولذيدات جداً مع ذلك لأن امرأة تلاحق رغبتها في الانتقام ستدهس وتقلب القدر نفسه في طريقها" (٣١)

هذا الخطاب الذكوري هو أيضاً قائم على منطق تهميش المركز المتمثل في الأم، الهست الأم هي الأصل ويحاول المركزي أن يستمد مشروعيته من كونه الأصل والبقية الفروع أو الطفيليات؟

و لكن هل يقل أن يتبنى روائي عربي معاصر هذه النظرة التمييزية المغرقة في ذكوريته؟ والتي كانت الأصول النظرية الأولى للفكر النازي والحكم الشمولي والدولة الكليانية؟ وثقافة الحرب وإيديولوجيا العنف؟

مصمّم أن مجمل هذا الفكر يتردد

بفضائله ودقائق أسوره في الرواية ولكن لا يمكن أن نقول أن الكوني يتبنى هذه الموقلات النيتشوية في الإنسان والمرأة والحرب والعنف والديكتاتورية. لأن علينا أن نقرأ النهاية قراءة نقدية في ضوء ما عبرت عنه الشخصيات فإذا كانت الشخصيات، خاصة البطل، قد حاولت قلب القيم وإشاعة قانون آخر لا أخلاقي هو قانون التمتع بالضعيف الابن والزوجة... فإن النهاية كانت مؤذية ولم يفلح في أن يكون إنساناً خالداً لأن خلوه كان على حساب القانون الأخلاقي/بقايا النظام الأمومي الذي أقام قانون التعريم والحرام.

الروائي ليس فاسل صحن في بيت الفيلسوف

إن التامل العمق في أعمال إبراهيم الكوني بعيداً عن الهالة الإسلامية والحصانة الأدبية للرجل يطرح مسألة معقدة وخلافة من شأنها أن تخرج جزءاً هاماً من تجربته وتضاهي موضع تساؤل ونقصد أصالة الفكرة.

إن الأصالة هي أخطر المقاييس



الخطر الفعلي في أن تتحول الرواية إلى خادمة للفكر الفلسفي ويتحول الروائي إلى غاسل مصحون في بيت الفيلسوف يصير الجحش الروائي هامشا لمعتن الفلسفي.

تمثل كلمة "روائي" هوية (٢٤) خالصة على الروائي الحقيقي الدهشاع عنها وعن مركزيتها وأن يعمل جهده على ألا يستقطها في الهامشية وألا يتحلل داخل هوية أخرى ولو كانت هوية الفيلسوف لأن سقوطه في تلك الهوية يجعل من ذوبانه في أي هوية أخرى (٢٥) أمرا واردا.

• كاتب من تونس

كان ميلان كونديرا محققا جدا حينما حذر في وصاياه المدفونة من مفئة أن تتحول الرواية إلى نص سردي بعيد الدرس الفلسفي كما هو الحال مع رواية جان بول سارتر "الفتيان" والتي رأها كونديرا إعادة لدرس الوجودية إلى تلاميذ سارتر الخائبين (٢٢)

إن على الرواية أن تتخلق فلسفيا الخاصة بمعنى أن تبتدع رؤيتها الخاصة للعالم. ومن حق الرواية أن تجعل من كل ما تريد مادة لها بما في ذلك المدونة الفلسفية وتاريخ الفلسفة برمتها كما فعل جوستيان غارود في "عالم صوفي" فلا شيء مما يفكر به، يستبعد بعد الآن من فن الرواية (٢٣) ولكن يتصل

الممكنة لخافية العمل الإبداعي لأن الباحث سيحسم من خلال هذا المقياس أمر النص إن كان إبداعا أو إتباعا وتكرارا إن كان ذلك في مستوى التهمة أو الأسلوب أو الفكرة.

والحق أن هذا المقياس لو طُبق على الرواية العربية فإنه قد ينصف هسما كبيرا من منجزها فتحرير الكوني لتوصبه انطلاقا من المنجز الفلسفي ومن أدبيات علم النفس التحليلي يجعل من أعماله مخبرا آخر لترميز تلك الأضكار وإطالة عمرها وانتشارها. هذه الأضكار التي يمكن الرجوع إليها في صفتها وعمقها داخل حقولها الخاصة.

شاربنا يتسلط ويقتل بخصوص إيد الفلم الكفوني



|            |     |
|------------|-----|
| ١- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٢- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٣- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٤- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٥- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٦- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٧- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٨- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ٩- مقدمة   | ٢٠٠ |
| ١٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٢٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٣٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٤٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٥٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٦٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٧٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٨٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٠- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩١- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٢- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٣- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٤- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٥- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٦- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٧- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٨- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ٩٩- مقدمة  | ٢٠٠ |
| ١٠٠- مقدمة | ٢٠٠ |

- امرأة -  
غَارَلَتْ عَتَبَةَ الْمَوْتِ  
فَوَشَّحَهَا الْقَمَرُ  
بَغَيْرِ الْمَلْحِ.. /  
وَعُبابُ الْوُزْدِ..

## القريقية

إِلَى السُّكُونَةِ بِهَاجِسِ الطَّفُولَةِ السَّرْمَدِيَةِ إِلَى أُمَامِي

ادريس علوش

"ر"  
تَمَهَّلِي...!  
أَنْتِ...!

"أ"  
تَمَهَّلِي... /  
هَذَا الْبُرْجُ أَقْبَى لِلْعِنَادِ  
فَتَيْنِ كَسَرَ الْمَوْجُ  
بِشَفَايَا صِفَتِهِ  
أَمْتَدَّ يَوْحِي فِي الْحَجَرِ..  
وَأَمْتَدَّتْ يَدَايِ فِي الْخَطَرِ..

"ل"  
تَمَهَّلِي...!  
بِأَسْنَدَةِ التَّكْوِينِ  
فِي سَفْرِ الْقَلْبِ  
هَذَا الْبُرْجُ مَارِدٌ  
لَا يُجَادِلُ الزَّمَنَ  
بِعَمْرُوخَةٍ -  
عَلَمًا اسْتَهْوَتْهَا الرِّيحُ  
وَأَمْتَدَّتْ لِلْمَسْحَابِ..!

تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!  
تَمَهَّلِي...!



يا طفولة الحديقة الحبلى  
بالمسرات..

لم طففتي دسّث  
أصبغ الفرح في ثغرها  
ونامت.. /

- الآن الوقت مساء؟..  
(أتم أن الجدة روت حكايا الخريف  
قتل العشاء!)

ولیکن.. /  
فما زال البرج ساهرا  
حتى يسحب سدوله..

"ي"  
تمهل..!

إن شئت..!

وإن لم تشأ فاذهب..  
فبين الصخر / والقوس  
ادراج المسافات..

وأن.. /

المسافر في غفوة  
الظهيرة إليك  
كلما اعترفتني ضوضاء  
العشق

أزحل إلى حلمتك  
فكل المدن ظلمات  
وقلبك أنتها الحبيبة  
- منفي! -

"ق"

تمهلي..!

برهة..!

يا عاشقة المحار السوسني  
فبيد المجداف نورانية  
ووجهي انتهك التعب  
ساعة الحصار  
ولم يبق في قلبي متسع  
سوى لطيفك /  
ويقايا الإنكسار..

"ي"

تمهلي..!

برهة أخرى!

على الجدار يندهار

لشعل فانوس البرج

ونسبد على مرمى من عيون

البحر

سنان الانتظار..

"ة"

تمهل..!

بريك..!

يا ترجاً قد أسميتك سهواً:

- الألوان عارية /

- والأسماء زاهية..

- لك التوارس في كل الفصول

- لك قصة الزمل

- لك الحوريات عند بهو الليل

- ولك القصائد متى شاء

الغرور!

ولي أخزان العشاق /

والصغار /

وسرّ الجدار..

فأنا باق على الصمت

حتى لو اعتراك الخراب

فأنا باق على

..!

ل..

ص..

وطوبى للبحر

(التي بقيت.. فضاء بحري يندهار)

(التي مدينته أصيلة)

## سنونوة من زبد

طالب صماش \*



الصوت

فيردُّ رجُ الصدى من جديدٍ  
وهبتها المنيّةُ أجنحةً كي تحلّق  
تحت الغيومِ كطيرٍ شريدٍ.  
يا سواةَ الخليقةِ  
يا كلَّ شمعِه...

تتصوّرُ أكينا يصيرُها الليلُ دمعَه...  
يا بناتِ الطفولةِ هلّا  
بكيتنِ مرأى رفاتِ  
القرنفلِ الدامعةِ...  
هل أقماتُ مندبَ حزنِ  
على الميتةِ المتألمةِ الجائعهِ؟  
يا أومّةِ هذي الحياةِ  
المهوؤِ الصغيرةِ فارغةِ  
تتارجحُ في عتمةِ الليلِ  
ضائعة... ضائعة

والنواعيرُ مرصعةُ الحقلِ  
تيكي مرضعها الجافةِ الموجهِ.  
هدات وحشةَ الريحِ  
وانتشرَ الليلُ  
لا شيءَ غيرَ الكآبةِ  
تلعقُ أعضائها بلسانِ الدموعِ  
وقلبُ السماءِ الحداثيِ  
يسقطُ في شاطئِ الموتِ  
كالجعجه

رحلتُ كالأغاني الحزينِ  
في سمعِ الريحِ  
لا الصيفُ عادَ بها من قطافِ  
الكرومِ

والسحابِ المتطايرِ

إن استعاضَ طيرُ سنونو

بمطعني حجرٍ (أيضاً) في المساءِ  
ينطلقُ من الأرضِ كغلبِ الجبهاتِ  
يتلقي المساجينَ كلَّ المسافاتِ  
دونَ حجبِ

تحتَ الرياحِ الحدّ  
لم تعد  
والغيبُ يخطُّ بسكّينِ مدمعهِ  
اسمها العذبِ  
فوقِ الرخامِ الأصمِ.  
اتموتينِ يا أعذبَ الزهراهِ  
سقتكِ الأيدي الشفوقةِ  
من دموعِ معاطشها  
قطراتِ الندى والبرّدِ  
اتموتينِ تحتَ ازهارِ الهلالِ الرضيعِ  
وصدرِ السماءِ الحليبيِ  
ظلماتُ كسنونوةٍ من زيدِ.  
يا بناتِ المدارسِ

يا لابساتِ المراييلِ في فجرِ عيدِ  
واقفاً فوقَ منْذنةِ الفجرِ  
حرفَ النداءِ ينادي بصوتِ مريدِ  
أينَ أسماءُ، الغوزةِ للموتِ،  
بنّتُ المراني التي جعلتها الصلاةُ  
لقداسنا صومعةً؟  
— حملتها الزواجلُ في طرقاتِ الخريفِ

وما من زواجلٍ من صودها زاجعه

لن تعد  
لن يرى شمسها بعدَ هذا الأقولِ أحدَ  
أينَ أسماءُ تسكنُ أُخديةَ الليلِ  
مثلَ غنمٍ نعدّ.  
لم تعدْ مثلَ كلِّ الصغيراتِ  
فرحانةِ الروحِ..  
مثلَ القطباتِ من مشربِ النبعِ..  
مثلَ هلالِ السكينةِ  
من شهرِ صومِ..  
كي تنامَ على راحتِي رحمةِ  
ترشحاتِ  
رحيقاً وورداً.  
رهبيتها الترانيلُ  
كالمريماتِ وراءَ ليالي الأحدِ.  
أينَ أسماءُ سكرةِ  
توبيلها الحلاوةِ في مرّ فمّ  
رحلت كالسنونو وراءَ خريفِ

العصافيرِ  
تأريكةُ قلبِ أمّ  
أخداً في سماءِ التوابيتِ  
ينكي ظلاميّة لا تحدّ.  
والأومّةُ

ألمسةُ العيشِ

في صمتِ الأسماءِ المدلهمِ

قلبِ أمّ

في أريافِ الظلامِ العميقِ جداولِ

تتوجعُ أوجاعاً في الجراحِ  
كطبلِ برقِ قلوبِ النملانيِ  
وحجارةِ الأرضِ تنتشعُ نامية



# القلب المفاهيمي

عززي ميسر

**الكل** كلمة معناها ومدلولها، وأساساً ما يمكن أن يتعرض له الكلام الواضح الصريح، هو حرف معانيه ودلالاته، وهذا ما يحدث في عصرنا الراهن الذي تتم فيه المتاجرة بكل شيء، حتى الكلمة.

ولعل أكثر الكلمات استقلالاً واستثماراً وتحريفًا أيضاً، هي كلمة "الحرية". هذه الكلمة البراقة تركت تحت يافطتها أسوأ الممارسات، وتبرعها أحط المفاهيم، وتنتهك باسمها حرمت تماررت عليها الأديان والحضارات والفلسفات والمواضعات الاجتماعية والأخلاقية عبر العصور.

فالحرية الشخصية، وحرية التعبير، وحرية الرأي، كلها مصطلحات شديدة الإغراء، شديدة الحساسية، لكن ما يُمزج تحتها، هو أمور يندى لها الجبين - أو بالأحرى، كان يندى لها الجبين ماضياً - فالشذوذ الجنسي - كما هو واضح من تسميته - هو شذوذ من القاعدة وعن الطبيعة وعن الفطرة السليمة. لكنه تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبح ممارسة مباحة قانوناً في العديد من الدول بحيث يعيش ذكران أو أنثيان مع بعضهما حياة الأزواج. فالذي كان مستهجناً ومستكرهاً وشاذاً حتى الأمس القريب، صار أمراً عادياً يحيمه القانون!

أما الأساس من الشذوذ الجنسي فهو العلاقات بين المحارم التي كان يُنظر لها على أنها من الجرائم الشنيعة باعتبارها تحطيمًا لكل العلاقات والمشاوهر والأحاسيس التي تربت عليها البشرية عبر تاريخها الطويل.

لكن هذه العلاقات تحت يافطة "الحرية الشخصية" أصبحت مباحة قانوناً، وألغيت كل المواد التي تعتبرها جريمة في كل من هولندا وبلجيكا ولوكسمبورج وفرنسا، وهاهي ألمانيا تدرس إباحتها وإلغاء المواد التي تجرمها أو تجرمها في القانون.

ويأخذ الأمر العادة الخطيرة عندما يتحول إلى ميثاق تتبناه الأمم المتحدة وتُعد للعرض على الدول لتوقيعها، بعد أن أعدت لجنة خبراء هذا الميثاق في ختام اجتماع لجنة المرأة، وفيه توصية بالاعتراف بحقوق الشواذ جنسياً في كل دول العالم، ومعاملتهم على قدم المساواة مع الأسوياء من البشر المتزوجين.

هذا على صعيد الحرية الشخصية.

أما على صعيد حرية التعبير فالأمر لا يقل خطورة، فالهجوم على الأديان والأنبياء والمقدسات صار وجهة نظر وحرية تعبير يكفلها القانون. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، من نعمت المسلمين بأسوأ الصفات، إلى مهاجمة النبي عليه الصلاة والسلام، ورسمه والسخرية منه، إلى وصف الدين الإسلامي بأنه دين رهابي وغيرها من الصفات، وكذلك الدين المسيحي والتعرض للأسس التي يرتكز عليها سواء من طريق الروايات مثل شيفرة دافنشي، أو اكتشافات أنجيل جديدة تناقض الأناجيل المعتمدة كإنجيل المنيا في مصر إلى آخر المكتشفات الأثرية التي أعلن عنها مؤخراً والتي تقول إن عالم الأتار الإسرائيلي ساموس كلونير قد عثر على كهف في القدس الغربية بداخله عشر توابيت تحوي رفات المسيح ومريم العذراء ومريم المجدلية وما يُزعم أنه يهودا ابن المسيح من مريم المجدلية، مما يُضيف كل القواعد التي يرتكز عليها الإيمان المسيحي بطولفه كافة.

لا تريد أن أقدم مواعظ أخلاقية لأحد، فهذه بضاعة يشعر البعض بالحرَج منها، لأنها تُصوّر من يعطيها بأنه ضد التطور وضد الحداثة وضد حقوق الإنسان، بل ورجعي ومتخلف ومحاقد... إلخ.

تكن أن واجب التنبيه لما يحدث في العالم من انقلابات في المفاهيم، -خاصةً وأنا في العالم العربي- مستوردون بامتياز للمفاهيم والمصطلحات والنظريات - والتنبيه للثورات التي تعصف بكل المرجعيات الشخصية والأخلاقية والفكرية التي استند إليها بنو البشر عبر تاريخهم الطويل.

كما يجب التنبيه لما يحدث على أرض الواقع من ممارسات يقوم بها أفراد المجتمع الذين يتعرضون لكل هذه التأثيرات الدمّرة التي تجد تجلياتها في ما بُعث في الفضائيات على وجه الخصوص من الأفلام والبرامج والأغاني، وما ينتشر على شبكة الإنترنت من صور وأفلام ومواد سمعية وصورية تُقبل فعلياً في الأذهان والعقول والقناعات والسلوك.

يجب يافطة "الحرية" و"الحرية الشخصية" يتناولان الأخلاقية، متجذرين في الحياة الاجتماعية، وليس في تلكها بشكل أكاديمي أو شعري أو فكري أو فلسفي أو أدبي أو أي.

فإن التنبيه أصحاب العقول ليعلموا أن هذا الذي يستهدف الإنسانية، وفطرتها، التي تميزها عن باقي المخلوقات، أن الأولاد ينفذون الحروب يستعصم على الأصحاب.

كاتبتي

aznukamis@hotmail.com

الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، كما أن أحدهما تنزل على خلفية متماثلة من الأمكة والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية، والبيت الكبير في أولاد حارتنا يشبه النكية في الحرافيش، وشخصياتهما تتوزع الإقامة في الخلاء والمصحراء والمقابر والحارات الفقيرة (٦).

تمقيب على السمرات السابقة للملحة.

هناك أعمال كثيرة درست ملحمة الحرافيش وشخصيات الملحة منها دراسة حول أبنية الوعي الاجتماعي في الحرافيش وريطها بالتنتهرات الاجتماعية التي حدثت في مصر في السبعينيات (٧)، ودراسة تناولت دورات الحياة وضلال الخلود: ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش وتناولت عدداً من الموضوعات ذات الصلة بدلالة الموت والحياة والخلود (٨)، ودراسة تحدثت عن صوت الراوي في ملحمة الحرافيش وقد عنيت بالجانب النقدي

## نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط الذاتي "دراسة نفسية للحرافيش"

د. نبال محمد عبد الفتاح

المفتكس، ففك نجيب محفوظ النواز

فهم الخير والحق  
والعدل والجمال  
وقدم وصيته  
أعماله - لأجل  
مصر والعرب  
والممالك متادياً  
يكل ما هو لصالح  
الإيمان.

ولعل ملحمة  
الحرافيش عمله  
الروائي الأرقى  
الذي قدم فيه  
صياغة لمصيرة  
الحياة، بعدما  
حاول تقديمها  
من قبل في رواية  
أولاد حارتنا  
(٥)، ففيها من  
التشابه القدر  
الكبير حيث  
تمركز الوقائع  
حول شخصية  
تظهر لفترة من

وحدك:

أغاني الروح

كي تبقى لك

يفتسل القلب

بدموع الشوق

فليفلض أضغاثه

يموت ما هو غيرك

يتنصر إذ تسكنه وحدك (١)

معبر إلى الدراسة

في محاولة من الباحث للنظر في ملحمة الحرافيش قدم ثلاث مقالات تدور حول الحكاية الأولى التي تحمل عنوان عاشور الناجي (٢)، (٣)، (٤).

ليس من شك في أن نجيب محفوظ يعد الأكثر اقتداراً بين مبدعيها في الوطن العربي والذي استطاع فك اللغز كما فعل أوديب فأنقذ طيبة من



## تعددية الرموز الواحد

إذا كانت الشقاظ والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحداد مثلاً) برموز مختلفة كالثياب السوداء أو الأخضر أو الطين الأبيض،.. الخ، فإن الرمز الواحد كثيراً ما تكون له معان كثيرة في المجتمعات المختلفة، بل وأيضاً في المجتمع الواحد، فإذا كان الطين الأبيض يرمز إلى الحداد عند سكان جذر الأندمان، فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى، مثل قبيلة الإنديمبو التي درسها فيكتور تيرنر إلى عدة أشياء في الوقت نفسه: فهو يرمز إلى النقاء والطهارة الشعائرية وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة وإلى قوة ارتباط بارواح الأسلاف والأجداد (١٤).

## الرمز وعالمته بالحلم

إن رموز الحلم يتم استيفائها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال، وحتى تلك الرموز الجنسية في الأحلام - التي قال عنها فرويد بأنها تمثل السواد الأعظم من رموز الحلم - هي في النهاية أيضاً مستقاة من ثقافة الشعوب، أي من المجتمع، ومن ثم فإن الرمزية في الحلم هي صورة مخزنة للواقع أو هو اختزال للعلاقات الاجتماعية عبر الرموز.. وهكذا فإن الرمزية في الأحلام هي وريثة الحياة الاجتماعية التي يعيها الفرد، فهي نائمة من عاداتنا وتقاليدنا المتوارثة، فالفرد يكتسب الرمز ومعناه من أحداث الحياة الاجتماعية التي يعيها والتي يتفاعل فيها مع غيره من الأفراد.. فالرموز ليست موروثة داخل الفرد، بل هي نتاج للتفاعل الاجتماعي، ولذلك نجد أن أحلام صغار الأطفال تكون خالية من الرموز، لأن قدرة الطفل الصغير على تكوين الرموز وفهم معانيها لم تكتمل بعد، كما أن عقله ما زال قادراً عن إدراك فصح رغبته حتى يلجأ عمل الحلم لديه إلى الرموز،

## إن رموز الحلم يتم استيفائها من المجتمع، ومن العادات والتقاليد، وتضع في اعتبارها تراث الشعوب والحكم والأمثال

وهو ما قد ينطوي على شئ خفي وغامض ومجهول بالنسبة لنا ويضرب مثلاً بذلك الهندي الذي زار إنجلترا وعندما عاد لبلده لم يستطع أن يخفي عن أصدقائه أن الإنجليزي يميلون الحيوانات فقد شاهد في الكنائس القديمة صوراً لثيران وحيوانات أخرى كالنسور والأسود تلك التي لم تكن في حقيقته غير رموز لمؤلفي الأنجيل الأرمية (١٢).

## الرمز عند فرويد

يرى فرويد أن الرمز يرمز لشئ مباشر وبالتالي فإن الرمز يكون ثابتاً في الغالب، وأن الرمز صورة ذهنية عند الحالم تكشف عن تصويره للمرموز ولا تتفصل عن الحالم وتمكن البنين العميق لشخصيته، ولذلك فعل شفرة الرمز مسألة صعبة تحتاج إلى الإحاطة بتصورات الحالم عن العالم المحيط به.

## الرمز عند جاك لكان

قدم جاك لكان مصطلح رمزي الذي ميز بين ثلاثة مجالات: هي الرمزي والخيالي والواقعي ويمطي مصطلح رمزي لديه تلك الظواهر التي يتناولها التحليل النفسي بوصفها بناءً لغوياً فالألدنور على سبيل المثال إنما هو لسان حال الله وتظل الوظيفة الرمزية هي السبب الكافي الذي يجب الوصول إليه من خلال منهج مؤسس على قاعدة التداخي الطائيق (١٣).

الغوي (٩)، ودراسة حول شخصيات الملحة وبناها النفسي (١٠)، ودراسة الملحة الحرافيش بين النص الأدبي والسلسل التلفزيوني (١١).

ونلاحظ أن كل هذه الدراسات لم تحاول الاقتراب من الرمزية في شخصية عاشور الناجي وعلاقتها بالإسقاط الذاتي لشخصية نجيب محفوظ، والتي سنحاول الوصول إليها من خلال تحليل محتوى النص الروائي (عاشور الناجي: الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش) ومقارنة ذلك النص بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ نفسه.

## الرمز

في معناه العام هو أي شيء يحول إلى شيء آخر، أو يقوم مقامه أو يدل عليه، فهو من ناحية ما يرتبط بالموضوع الذي نود الكشف عن فكرته وهو من ناحية أخرى مصطلح يطلق على موضوع رمزي يمثل تشابهاً غير مرئي، فالكلمات من هذه الناحية رموز إذ يحاول الإنسان أن يستخدم الكلمة ليعبر عن معنى يعنيه ويريد نقله ويرى كاسبري في كتابه مقال في الإنسان أن الرمز بما هو مبدأ لهو تلك الكلمة السحرية التي تنتقل بفائلها إلى العالم الإنساني، والحضارة الإنسانية، ذلك التقدم الذي لا يمكن أن يكون أسير نفس الحواس، ويضرب مثلاً ليهلين كيلر تلك العمياء والصماء للدلالة على الإنسان في صميمه كائن رمزي وهو يرى أن الرمز ليس شاملاً فحسب وإنما يتميز أيضاً بأنه شديد التنوع وهو الفارق الجوهرى بينه وبين الإشارة (أو العلامة) التي ترتبط بالشيء على نحو ثابت لا يتعد.

## الرمز عند بياجى

احتل الرمز مكاناً أساسياً في نظرية بياجى - علم النفس التطليلي - فيعبر بقوله: إن ما ندعوه بالرمز إنما هو مصطلح أو اسم بل وحتى صورة ربما كانت مالوفة في حياتنا اليومية



فنيومينولوجيا الإدراك وديناميات الموقف (١٨).

وخلاصة القول أن الإسقاط لا ينحصر في كونه ألية من آليات الدفاع كأن يلصق الفرد بغيره مشاعره هو ودوافعه هو، وإنما يقوم على معانٍ أخرى تجعل منه معطًى للإدراك بوصفه واحداً من تلك العمليات التي يتضمنها، ويستند فيها الإدراك إلى ديناميات المجال النفسي باعتبار أن الإدراك نتاج (بين - شخصي) مع البيئة الخارجية، وبخاصة عندما يكون الموضوع غير محدد، فإن المرء في إدراكه له يفضي عليه من عنده، ودوافع الشخص وما يغلب عليه من اتجاهاته تجعله يدرك الموضوع أو الموقف أو المثيرات بطريقة خاصة، وهكذا بقدر ما لا يكون الموضوع - أو المرئي - معيَّداً، تتداخل الشخصية بالقدر نفسه لتسيغ على الموضوع دلالة ومعنى، وما أكثر معاني الإسقاط لدى فرويد إذ يراه في الحلم تعبيرا عن خارجي لعملية داخلية، لكن ثمة معنى آخر يتصل بالإدراك بوصفه إسقاطاً، وهو أشمل من المعاني السابقة إذ يشمل على كل مظاهر نشاط الفرد (١٩).

#### الذات

يضم مصطلح الذات مجموعة من المفاهيم المرتبطة به مثل صورة الذات وتعني تصور الفرد لذاته وإمكاناته وخصائصه وسماته واستعداداته ومجمل ما عليه شخصيته، وإدراك الذات الذي يشير إلى كيفية إدراك الفرد لذاته ومدى وعيه بأوجه القوة والضعف في شخصيته كالخيال الذي يرى في نفسه غاية الكرم، وكلما اقترب إدراك الفرد لذاته من الموضوعية كان أقرب للتوافق والنجاح (٢٠)، ومفهوم الذات الذي يعد الطريقة التي يدرك بها الإنسان نفسه (٢١)، وهو يمثل صورة الذات أو فكرة الشخص عن ذاته والصورة التي يكونها الفرد من نفسه في ضوء أهدافه وإمكاناته واتجاهاته نحو هذه الصورة ومدى استثماره لها في علاقته بنفسه أو بالواقع (٢٢).

في تصوري الأشياء اللاشعورية.. الخ وفي اعتقادي أن قصما لا بأس به من المفاهيم الميتولوجية في العالم ليس إلا مجموعة إسقاطات ذاتية على العالم الخارجي... الخ فهذه تعلم الإنسان التفكير كأن يبحث عن حل لمشكلات العالم عن طريق عدد من الشخصيات، التي نسجها هؤلاء المفكرون (عن طريق الإسقاط) على غرارهم وعلى صورتهم الذاتية وهكذا فإنهم عللوا الأحداث والمصادفات (عن طريق الحسد وبالتالي الإسقاط) بأنهما ظواهر وحوادث.. الخ وهم بذلك يشبهون أي شيء مريض الفصام الذي يفسر أي تصرف انطلاقا من هذيانه وإسقاطاته الذاتية (١٧).

#### الإسقاط والدينامية

هناك الإسقاط من حيث هو نتاج طبيعي للدينامية التي تحكم كل مسالك الفرد بغير استثناء، وهذا المعنى هو أكثر المعاني شمولاً فالإدراك ليس غير شكل من أشكال السلوك والدينامية التي تحكم الإدراك هي الدينامية التي تحكم السلوك. ويهذا المعنى فإن الشخصية تغير عن نفسها حتماً في كل سلوك من مسالكها الأمر الذي يعبر عنه القول الشائع كل إناء ينضح بما فيه". وبهذا تصبح الأشكال الثلاثة للإسقاط إنما هي مجرد تشكيلة تباينات للصور التي تتجسد عليها العوامل الذاتية في انتظامات الإدراكات والمسالك الخارجية وهكذا يرتد الأمر كله إلى

**دراسة الحسد على ضوء الآليات الإسقاطية في دراسة من شأنها أن تكشف أن الإسقاط يلعب دوره في الميتولوجيا**

أما الراشد فهو على العكس من ذلك يستخدم الرموز في الحلم لفهمه معانيه الاجتماعية، وإدراكه فحش رغباته وضرورة إشباعها بطريقة اجتماعية وفقاً لتقاليد المجتمع. وعلى هذا فإن الأحلام لا تقتصر في تعبيرها فقط على الدلالات الجنسية - كما يعتقد فرويد - ولكنها أعم وأشمل من ذلك لتعبر عن الدلالات الاجتماعية، وما الدلالات الجنسية سوى أحد جوانب الدلالات الاجتماعية (١٥).

#### الإسقاط

مصطلح نشأ في نظرية التحليل النفسي ويشير إلى كونه حيلة دفاعية محددة في التحليل النفسي ويختصر في أن يلصق الفرد بغيره مشاعره الألبية، ودوافع الفريزية المستهجنة، وهذا النمط من الدفاع القائم على طرد الأفكار غير المقبولة من الذات إلى العالم الخارجي إنما يجد أنموذجه الأصلي الأول في عملية بصق القم للأشياء الكريهة وهو يعمل بصفة أساسية في القويها والبارانويا ولكنه يعمل أيضا لدى الأسوياء، فهناك الصغير كان يكره أباه ويغاف منه ولكن تم كبت هذه المشاعر واسقط الكره والخوف على الخيل (١٦).

#### الإسقاط والحسد

إن دراسة الحسد (توقع الأحداث) على ضوء الآليات الإسقاطية هي دراسة من شأنها أن تكشف أن الإسقاط يلعب دوره في الميتولوجيا - علم الأساطير - كما في رسم صفات شخصية البطل لدى الشعوب وبغيرها. وبما أننا في مجال مناقشة العلاقة بين الحسد والإسقاط فإننا نورد أحد آراء فرويد الذي نعتبره كافيًا لشرح هذه العلاقة والرائي هو التالي: "إن الحسد هو بمثابة إسقاط في الخارج لما أبحث عنه في الداخل... وأهم عن طريق الحسد (أي يرد للحسد) حصول صفة ما لها علاقة بفكرة من أفكاره والأشياء التي يمتريها الحاسد خبيثة (يمكنه كشفها عن طريق حسده) وهي



## الحاسة الأخلاقية والتاريخية تجاه المجتمع

عند نجيب محفوظ

في كل أعماله يحاول نجيب محفوظ تقديم حلول لمشكلات مجتمعه في شكل فني جديد وكأنه يرجع في كل عمل إلى عشق الأول الذي ينطلق منه وهو الإبداع الذي في جوهره وثوق الذات المبدعة مع القيم أو المثل الأعلى في مجتمعهما، وشدة انتمائها إلى ثقافة ذلك المجتمع وقرب انتمائها إلى مؤسساته، فالمعنى الاجتماعي يبرع عن مدى الامتداد الثقافي للذات نفسها، ويظهر في إضناج الحاسة الأخلاقية عنده وإرهاقه بحيث يستجيب في عفوية وتلقائية إيجابيا لما هو إيجابي لصالح مجتمعه وثقافته وسلبيا لما هو غير ذلك، كما يمثل المعنى الاجتماعي في إضناج الحاسة التاريخية عند المبدع ليس بمعنى إدراك الجذور البعيدة أو الأصول الفائرة لثقافة مجتمعه بل سير أغوار ثقافته وواقعها واستشراف حركة مستقبلها وما يتحرك في عمقها من اتجاهات أو توجهات مستكنة أو بارزة أو متحركة إلى المستقبل، إن الذات المبدعة برهافة حاستي الأخلاقية والتاريخية فيها تستجيب لتصور الآخر الاجتماعي عندها (٢٣).

فنجيب محفوظ من خلال كل أعماله الإبداعية كان واعيا بهاتين الحاستين، فأدبه وإنتاجه الغزير والحاضر بقوة قد تربع به ويلا منازع على عرش الرواية العربية، رغم أن نتاجاته الأولى ابتداء بالرواية التاريخية وبعدها الاجتماعية ثم رواياته ذات الرؤية الفكرية والثقافية، هي المسؤولة عن هذا التربع، حيث كتب أهم وأغلب أعماله منذ عام ١٩٣٦ حتى مطلع الثمانينيات، منذ قصته التي نشرها لأول مرة فمن الضمف مروراً برواياته المدانة، بين القصصين التي تسرد بمهارة منقاة لتسجل تاريخ الشارع والحارة في الأحياء الشعبية للقاهرة بأسلوب ساحر ومفر ومبدع وكأنه يحكيها المدانة، بين القصصين وقصر الشوق والسكينة وخان الخليلي ورفاق البلق والقاهرة الجديدة وبداية ونهاية، وهي أغلبها أمسك محفوظ بتلابيب القاهرة قبل وبعد ثورة ١٩١٩

وكانت نهايتها بالهزيمة العسكرية في يونيو عام ١٩٦٧ التي أخرجت نجيب محفوظ، كغيره من المبدعين، عن طريقه الروائي ليكتب أدب اللامعقول المصور للواقع اللامعقول الذي أفرزته الهزيمة، مجموعات تحت الخلطة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العمل وغيرها (٢٥).

## النسج المتدفق في السراة

تتمتد الدراسة الحالية على طريقة تحليل مضمون النص الروائي ومقارنته بالسيرة الذاتية لنجيب محفوظ.

## ملخص لسيرة نجيب محفوظ

فقد ولد "نجيب محفوظ" عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا في ١١ ديسمبر من عام ١٩١١ في حي الجمالية في القاهرة، والتحق في سن الرابعة بكتاب الشيخ بجري وتلقى دروسه الأولى في مدرسة الحسينية الابتدائية وانتقل في المرحلة الثانوية إلى مدرسة فؤاد الأول حيث حصل على شهادة البكالوريا. وفي هذه المدرسة بدأ بكتابة القصة القصيرة منذ العام ١٩٢٨. في عام ١٩٢٧ ترجم كتاب "مصر القديمة" عن الإنجليزية وهو من تأليف جيمس بيكي. وفي عام ١٩٣٤ نشر قصته الأولى تحت عنوان "تمن الضعف" في "المجلة الجديدة"، وفي العام نفسه فخر من كلية الآداب في جامعة القاهرة، ليحصل الشهادة الجامعية في الفلسفة. في عام ١٩٣٦ بدأ يكتب القصة القصيرة بانتظام. وعمل من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٣٨ موظفاً في إدارة جامعة فؤاد الأول، ثم عين في عام ١٩٣٨ سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف وبقي في هذا المنصب حتى عام ١٩٥٠ ثم التحق بوزارة الثقافة التي كانت تسعى آنذاك وزارة الإرشاد القومي. وعين في عام ١٩٥٢ رقيباً على الأعلام في مصلحة الفنون. وتزوج في عام ١٩٥٤ في سن متأخرة (٤٣ عاماً) من السيدة عطية الله وأنجب منها ابنته أم كلثوم وفاطمة. وأخفى زواجه لمدة ١٠ سنوات، وأقام في شقته المتواضعة بالمعجزة سنوات طويلة ولم

## بعد أن كتب محفوظ ثلاث روايات تاريخية توجه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبّر عن حالهم

حتى ثورة ١٩٥٢، لتأتي بعدها رواياته ذات النفس الجديد حيث تواصل السرد المعقري ولكن هذه المرة في أعماق المتغيرات الحاصلة للتفكير وأحوال الطبقة المتوسطة والصغيرة في المجتمع المصري بعد الثورة فكان سرده ووصفه عمودياً وأفقياً، بعد أن كان في السابق يعتمد الأفقية في أغلب حالات التناول، لتأتي السمان والخريف، وميرامار، اللص والكلاب، وأولاد حارتنا، والحراشيش (٢٤).

فهو بعد أن كتب ثلاث روايات تاريخية هي: عيث الأقدار وزاديس وكفاح طيبة، توجه نحو الناس الذين يعيش وسطهم ليكون لسان حالهم والمعبّر عن حالهم، فكانت رواياته الواقعية التي رشت للفن الروائي في الأدب العربي وتوجهت على عرش الرواية العربية، ورغم كل ما قيل ويقال عن سمته لسنوات بعد قيام الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلا أنها الأغنى في مسيرته الكتابية والإبداعية لأنها أنتجت لنا رايته الثلاثية بين القصصين وقصر الشوق والسكينة، حيث أنها كانت ثمرة هذه السنوات التي لم يُسرد فيها أي عمل إبداعي، لانشغاله في كتابة هذه الرائعة التي ارتبط اسمه بها. كما كانت الخاتمة لمرحلة الواقعية التي كانت الثلاثية همتها في إبداعه والمباشرة ببداية مرحلة جديدة وروية مغايرة للواقع والفن الروائي التي تمكنت في روايات اللص والكلاب والطريق والشحاذ وأولاد حارتنا وثرثرة فوق النيل. هذه الروايات التي بثرت بفترة كبيرة في أدبه ورويته الواقعي،



عن أصل الإنسان والإنسانية بشقيها الرجل والمرأة.

• رمز اسم عاشور الناجي / نجيب محفوظ.

يردنا نجيب محفوظ، وببقرية لا نظير لها، واستبصار هو من قوة نفسية خارقة من خلال الاختيار المذهل لاسم عاشور الناجي إلى يوم العاشر من المحرم ذلك اليوم الذي نجى فيه موسى عليه السلام من فرعون وقومه بمعجزة كونية وهي شق طريق في البحر إذ يضرب بمصاه البحر فينشق فيكون كل فرق كالطود العظيم فيمشي موسى آمناً مطمئناً، وقد كان الموت حقيقة مؤكدة لموسى ومن معه ولا مفر منه حتى أن الشوم أدركوا ذلك واستسلموا له إلا أن تأتيهم معجزة -وها هي المعجزة تأتي لموسى بوحي من السماء يقول تعالى: "فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فينشق ففكان كل فرق كالطود العظيم (٦٢) وأزلفنا ثم

الأخرين (٦٤) وأنجينا موسى ومن معه أجمعين (٦٥) (سورة الشعراء)، وقوله تعالى: "ولقد أوحينا إلى موسى أن أسر بعبدنا فأخبرهم لهم طريقاً في البحر يبساً لا تخاف دركاً ولا تقتلى (٧٧) وأضل فرعون قومه وما هدى (٧٨) يا بني إسرائيل قد أنجيناك من عدوك وواعدناك جانب الطور الأيمن ونزلنا عليك من والسوى (٨٠)" (سورة طه)، وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم -والحلم في أحد دلالاته ما هو شكل أو أشكال الوحي الذي تم مع إبراهيم ويوسف- الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأمره بالخروج من الحارة فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسرت له للخروج معه فيرفضون:

قام ساعتين.  
زاد الشيخ عفرة زيدان.

هرع نحوه مجذوباً بالأشواق.  
كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطلونين.

هكذا اخترقا مصر والقرافة نحو الخلاء والجبل.

ونلدا من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم (ص: ٥٧).

إلى أن يغيب الغياب الأسطوري فلا هو ميت ولا هو حي فيتحقق له الخلود (٢٦).

### غليب النص

الرمز في غياب الأصل.

في قراءة محمد غانم حول دلالة غياب أصل شخصية عاشور الناجي يعتبرها مناسبة للحدث عن مشكلات الأطفال اللقطاء وأن الرموز العظيمة مجهولة الهوية والأصل وهضبة الوراثة والبيئة وأثرها في شخصية عاشور وزيدان (٢٧).

وليس من شك في أن غياب أصل عاشور الناجي - طفل لقيط - مجهول الأب والأم يعثر عليه الشيخ عفرة وهو ذاهب لسلامة الفجر فيعود به إلى بيته فيقابل له الناس ويسألونه: سلامتك يا شيخ عفرة. فقال بعد تردد: عثرت على وليد تحت السور العتيق (ص: ٧).

هذا الغياب للأصل يؤكد أننا أمام شخصية أصيلة تشهر إلى الوجود الإنساني أصلاً وتمهيداً رمزياً إلى شخصية آدم أبو البشر فقد كان من غير أب وأم بل خلقه الله من الطين وتعرفنا على آدم أبو الإنسانية، وها نحن نعرف عاشور - الإنسان الأصل - فيقول محفوظ: "ها عاشور على وجهه مأواه الأرض. هي الأم والأب لمن لا أم ولا أب له (ص: ١٩).

فكان كل مجهول الأب والأم يكون هو الإنسان كما هو آدم الإنسان، وعاشور يعرف باسمه ولقبه بدون اسم الأب، ونجيب محفوظ يعرف باسمه - اسم مركب "نجيب محفوظ" - بدون اسم الأب أيضاً. ولأنه - عاشور - آدم فعليه أن يتزوج من حواء التي بلا نسب أيضاً في الزواج الثاني الذي يكون فيه مساحة الاختيار أكبر من الزواج الأول فيحب قلة ويصفها محفوظ بقوله: "وما جعلها أثرة عنده أكثر أنه وجدها - مثله - مجهولة الأب والأم (ص: ٥٢). إذن نحن أمام الإنسان الأول أو الإنسان الأصل الذي يضم الرجل والمرأة - آدم وحواء - فالرواية بهذا المعنى ستعكي

فيها حتى بعد أن اشتهر عالمياً. وفي عام ١٩٦٠ أصبح مديراً لمجلس إدارة مؤسسة السينما ثم في عام ١٩٦٣ رئيساً للجنة القراءة في المؤسسة العامة للسينما والتلفزيون. وصدر في عام ١٩٦٥ قرار جمهوري قضى بتعيينه عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. وفي عام ١٩٦٦ عين مستشاراً فنياً في المؤسسة المصرية العامة للسينما. وعين في عام ١٩٦٨ مستشاراً لوزير الثقافة ثروت عكاشة. وهو آخر منصب شغله حتى المنين من عمره. وفي عام ١٩٧١ أحيل على المعاش. وفي العام نفسه انضم إلى هيئة تحرير مؤسسة "الأهرام". وفي عام ١٩٨٨ فاز بجائزة نوبل للآداب. وفي عام ١٩٩٤ طعنه شاب متطرف بسكين في رقبته بعد صدور فتوى بتكفيره ونجا من تلك المحاولة. وفي عام ٢٠٠٦ اشترط موافقة مؤسسة الأزهر على إعادة نشر رواية "أولاد حارتنا"، مسبوبة بمقدمة لأحد مفكري الإخوان المسلمين. وتوفي يوم ٢٠ أغسطس ٢٠٠٦.

### ملخص تاريخ عاشور الناجي.

أثناء سيره لسلامة الفجر يعثر الشيخ عفرة زيدان على طفل حديث الولادة ملقى على الأرض، فيرق له ويأخذه ليربيه، ويعمل في شبابه حمالاً ثم مكاري ويرفض الانضمام للفتوات ويهرب من زيف وأنجب منها ثلاثة من البنات، ويتزوج قلة بنت لموب لا أصل لها وقد جاوز الأربعين عاماً، وينجب ولداً اسماء شمس الدين، وتأتي الشوطة (الطوفان) ويعرب الموت إلى الخلاه. ويود فلذا بأبنائه وزوجته زينب قد ماتوا مع بقية أهل الحارة، وأصبح هو الناجي الوحيد من الشوطة، ويحل (يرث) دار البنات وتتوالى الأحداث فيوش به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود إلى حرمه على العدل بين الناس، ويدافع عن المظلومين ويعطي المحرومين ويعتم بالتكية وزاوية الصلاة ويكبح المتجبرين ويهتّم بالحرافيش (الغلابي) ويسجن ويخرج من السجن، وتستمر حياته

أدب | قصة | التاريخ | الأدب



فقال بجديّة غير متوقّعة:

علينا أن نهجر الحارة بلا تردد.

فرمقته غير مصدقة فعاد يقول:

بلا تردد

فتساءلت مقطعية:

ماذا حملت يا رجل؟

أبي عفرة أراي الطريق...

إلى أين؟

إلى الخلاه والجبل

الموت حق والمقاومة حق

ولكنك تهرب

من الهرب ما هو مقاومة (ص: ٥٨-٥٩).

البس هذا الحلم نفس ما ذكره القرآن حول كيفية نجات موسى؟ وإنما لنلمح دلالة أخرى في النجاة نمود معها لنجاة نوح ومن معه، وغرق ابنه في الطوفان لرفضه الاستجابة لنداء الأب، وهكذا عاشور أيضاً عندما عرض على أبنائه الخروج معه فيقول تعالى: قال رب إن قومي كذّبوني (١٧) فافتح بيني وبينهم فتحنا ونجّني ومن معي من المؤمنين (١٨) فانجّناهم ومن معي في تلك السحرة (١٩) ثم أغرقنا الباقين (٢٠) (سورة الشعراء). وكذلك في نجاة لوط من الهلاك ورفض زوجته الخروج معه فهلك، وقوله تعالى: قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أعلم بمن فيها لننجّينه وأهله إلا امرأته كانت من الغابرين (سورة الممتحنة: آية ٢٣). وقوله تعالى: فما كان جواب قومه إلا أن قالوا أخرجوا آل لوط من قريبتكم إنهم أناس يتطهرون (٥٦) فانجّناهم وأهله إلا امرأته قدرناها من الغابرين (٥٧) (سورة النمل).

وكان الخروج من المكان وتركه هو الوسيلة للنجاة كما يقرر القرآن عن معظم الأنبياء وسيرة الرسول ومجرتة ونجاته من محاولة قومه قتله أظهر تأكيد لذلك: «هاجر عاشور في الفجر وتحركت به الكارو نحو القهو (ص ٦١)». وهذا ما نراه بوضوح في كيفية نجاة عاشور

## نلاحظ تلاقي دلالة

اسمي عاشور الناجي

ونجيب محفوظ، وهذا

التلاقي موجود في

حادث الموت والاعتقال

والسجاسة لديهما

«اجتمع عاشور بأسرته الأولى: زينب وحسب الله وزق الله وهبة الله ويأح لهم يحلمه وعزمتهم ثم قال: لا تترددوا فالوقت ثمين.

فسأله هبة الله اليس الموت في الخلاه يا أبي؟

فقال عاشور وهو يزداد غضبا: علينا أن نبتل ما في وسعنا وإن قدم الدليل للموتى على تعلقنا ببركته.

فنهت زينب: أهضمت البنت عقلك!

فقلب وجهه في وجوههم وتساءل ما قولكم؟

فأجابيه حسب الله فعوا يا أبي نحن باقون ولكن مشيئة الله!

هام عاشور في حزن عميق ثم غادر المكان (ص ٦٠).

ونذكر أن نجيب محفوظ يدل اسمه المركب على النجاة وهي الذكاء والفطنة والمبقرة، و محفوظ أي مصان ومحمي بمعنى الله من كل الأخطار، وهو يقرر في الرواية أنه لا يسلّم من الشوطة إلا من سلمه الله. ونلاحظ تلاقي دلالة

اسمي عاشور الناجي ونجيب محفوظ، وهذا التلاقي موجود في حادث الموت والاعتقال والنجاة لدى كل واحد منهما. وبمعناها تكون الحياة الأكثر خصبا وشهرة والأكثر نماء وشرأ لكليهما فعاشور يقدم أعظم ما عنده للحارة والحرافيش: وتحسم الجميع لإغداق الثاء عليه لجوده وإحسانه وعطفه،

كان راعي الفقراء، يتصدق عليهم، ولم يقنع بذلك فكان يشتري الحميم ويسرح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملا السلال والمقاييف وعربات اليد، حتى لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا المعززة والمجاذيب، الحق إنّه لم يعرف عن وجهه من قبل مثل ذلك، لذلك رفقوه إلى مرتبة الأرباء، وقالوا: إنّه لذلك نجاه الله من دون الآخرين وهذا عاشور واستكن ضميره الحي. وشرع في تحيق أحلام كانت تراوده من قبل (ص: ٧٤)، ونجيب محفوظ يقدم أعظم ما عنده لمصر والعالم والطبقة الشعبية - المتوسطة - ورفضه الكتاب والنقاد والعالم إلى مرتبة مثل ما حظي بها عاشور.

## المرآة الرمزية للفتنة

يحقق عاشور الناجي العدل والخير والحق، ويلتزم بتعاليم الدين أشبه بالتصوف في مضمونه لا في شكله، ويعطي الفقراء وينصر الضعفاء، ويهرم ويدخل إلى التكية ولا يهرم، ولا يموت، وينتظر الكل عودته ويظل طوال المعركة الغائب / الحاضر....

إن الاستبصار بالذات والمصير وإسقاط المستقبل هي آية المبدع الحق، فما هو نجيب محفوظ يعيش ويعمر حتى العام الخامسة والتسعين. وتضعف صحته وسمعه ويصره وكأنما فقد المكان والزمان ويعيش في عزلة تامة ليس معه إلا زوجته ويحقق الخلاه الأسطورية بجائزته نوبل ولقائبا عديدة حصل عليها حتى البدعون المصريون يعطونه أقلامهم اعترافا منهم بفضله عليهم في حفل عيد ميلاده عام ٢٠٠٥.. وكانته الخلود الذي استنصر به في شخصية عاشور وغياهب الأسطوري، كما تلخص في ذلك الغياب ثائرا واضحا بفكرة المهدي المنتظر.

## الصبر الخالد وملاقته بالتصوف

التصوف في حد ذاته إعادة قراءة للمفاهيم المسائدة وتجاوز معها، والتواصل مع المطلق بكل أشكاله



ليقولوا: لماذا وكيف؟ وإنما ليسمحوا  
الدموع ويترحموا ويعودوا ليُعايشوه  
من جديد وسط العشرات والمئات من  
الناس، وهذا ما حدث لماشور الناجي  
فقد أحبه الناس وأعجبوا به ونامسروه  
وقدم لهم أهم أعماله بعد نجاته من  
الموت، وفي خاتمة أيامه تمنوا عودته  
بعد غيابه، ولم يصدقوا موته.

وينجو نجيب محفوظ من محاولة  
الاغتيال - بمعجزة - بعد عدة طلعات  
بالرماية وقد جاوز الثمانين من عمره  
يومذاك. ويتم العثور على الطبيب  
المنفذ قبل ركوب الاسانسير بثوان  
معدودة ليكون الاكتشاف بأنه من  
المختصين في مثل هذه العمليات،  
للتحقق بمعجزة النجاة من الموت -  
القتل - ليصبح الناجي من محاولة  
الاغتيال الآلة - التي تشبه الشوطة  
التي ألت بالحارة وقضت على من فيها  
في رواية الحرافيش - وهل كان تكفير  
المبدعين والكتاب والفنانين والمفكرين  
في أواخر الثمانينيات والتسعينيات،  
ورفع دعاوى الحسبة عليهم والتشريق  
بينهم وبين زوجاتهم - نصر حامد  
أبو زيد - بل واغتيالهم - هرج فودة  
- أو المطالبة بقتلهم - ومؤلف كثير -،  
ووصول خطابات التهديد بالقتل لكثير  
منهم، وقتل أطفال المدارس والسائحين  
شوطة تجتاح مصر حينها؟ يقينا  
أن نعم، وما هو بمعجزة إلهية ينجو  
من القتل، ليصبح كما استبصر قبل  
عشرين عاماً ويحسد هو عمق عمق  
التجربة الإبداعية عاشور الناجي الرمز  
الأسطوري فيقول: إنها الشوطة، تجيء  
لا يدي أحد من أين، من يصدر ذلك  
الأرهاب لمصر ومن أين يأتي إليها في  
تلك الفترة -

تحمص الأرواح إلا من كتب الله له  
السلامة،  
اسمعوا كلمة الحكومة،  
انصت الجميع باهتمام،  
تري أهي وسع الحكومة دفع البلاء؟  
تجنبوا الزحام، تجنبوا القهوة  
والبطوزة والغرز!  
الفرار من الموت إلى الموت لند

## قدم نجيب محفوظ في ملحمة الحرافيش اسقاطاً لذاته المتصوفة ومصيره من حيث الخلود لشخصه

ويقدم نجيب محفوظ آخر إبداعه  
وتجلياته وهي أحلام فترة النقاثة التي  
احتوت على مائة وست وأربعين حلماً  
يقبب عليها الطابع الصوفي والفلسفي  
والإنساني (٢١). ويتشابه نجيب  
محفوظ مع عاشور الناجي في ذلك  
التوجه الصوفي.

### الرمز في النجاة من الشوطة / الإرهاب

كان الحدث الأصعب في حياة نجيب  
محفوظ يوم الجمعة الخامس عشر من  
(أكتوبر) عام ١٩٩٤ عندما تمرّض له  
شاب غشّي لم يقرأ كلمة مما كتب  
نجيب محفوظ ولم يكن يمرّقه، هذا  
الشاب طعن نجيب محفوظ في أسفل  
عنقه وفترّ هارياً الي أن ألقي القبض  
عليه، ورغم جريمته الشكراء إلا أنه  
قال جواباً على سؤال له أنه غير نادم،  
وأنه لو سنحت له الفرصة سيقتوم  
بذلك ثانية. وقال: أنه لم يقرأ لنجيب  
محفوظ حرفاً، لكن أميره أصدر فتوى  
بتكفير محفوظ، وهو نقد ذلك. وعانى  
نجيب محفوظ سنوات بسبب الاعتداء  
عليه، ووهن جسده، وخفّ بصره، وقل  
سمعه، وقلّت حركته، وتقلّست مشاويره،  
وتحدّد المقربون منه. ولكنه عاد ليزاول  
الإبداع ويكتب، وأصدر العديد من  
الأعمال حتى كانت الأشهر الأخيرة  
ففاعات الروح جسدها الواهن وتمزّدت  
عليه وفارقته متسللة لتترك الملايين من  
أقرب الناس إليه حتى آخر من قرأ له  
في مواجهة صدمة الفراق المتوقّع، لا

ووالوصول الى جوهر العلاقات في  
الفن والانسان والوجود ومن هنا  
يكون الهاجس الإبداعي في التجربة  
الصوفية ككل حالة إبداع وحالة حياة  
كاملة في الوقت نفسه تتحقق بالكتابة  
كفعل وجودي يخلق لغته ويعيشها في  
نفس اللحظة وينتج عنها الحياة أثناء  
حركته في اللغة حيث الكتابة الصوفية  
ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية  
وإنما هي تجربة في حد ذاتها (٢٨).

وقدم نجيب محفوظ في ملحمة  
الخرافيش اسقاطاً لذاته المتصوفة  
ومصيره من حيث الخلود لشخصه  
وبخاصة في شخصية بطلها عاشور  
الناجي ذلك الذي لم يحدث ههما يقبب  
على الظن عندنا إلا لدى عدد قليل من  
كبار المبدعين والمتصوفين أمثال الحلّاج  
الذي يؤلّر عنه أنه تلباً بمصيره مقتولا  
بل ومصلوباً (٢٩)، وما هو - الحلّاج  
- يقول: اقتلوني يا ثقاتي فإن حياتي  
في مماتي، " وكأنه الخلود الذي يبدأ  
بالموت وليس باليلاذ.

وكان الحلّاج مسقطاً ذاته في  
هذا القول وهو الذي عاش مصلياً  
اجتماعياً، وكان التصوف الحقيقي  
في جوهره آلة دفع في خدمة الناس،  
وفي الارتقاء بهم وتقديم رضى لحل  
مشكلاتهم، ونجيب محفوظ مستبصر  
بكل ما سبق فهو المصلح الاجتماعي  
والتصوف والمبدع الذي يرى بعيني  
زرقاء الهيامة فيحذر مجتمعه وأمته  
العمرية والعالم من خطورة غياب  
المدل الاجتماعي وتهميش الطبقة  
المتوسطة - في ظلنا أنها الحرافيش  
-، والديكتاتورية السياسية... الخ. ففي  
الملحمة يقول الاناضيد باللغة الفارسية  
وكانه يريد أن يقول إن الأسرار  
الغامضة للتيك - التصوف - لا توهب  
لأي أحد وإنما يفهم كنهها كل من  
يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتحد  
مها، فالمالام الصوفي رمزاً وأعباء لنقل  
الدلالات وكأنه يحاول القول بأن لغة  
التيك هي أشبه بلغة الكون، يقرأها  
كل من يحاول قرائتها بالطريقة التي  
يستهويا ويفهمها كل من يحاول أن  
يقترن منها (٣٠).

"دراسة تفسيرية للنص الحرفي"





ما تتجهبها الحياة (ص: ٥٦). نترك الآن أن نجاه نجيب محفوظ من الاغتيال كانت لأن الله كتب له السلامة. وأنه قد تم تصوراً لمواجهة تلك الشوطة الجديدة - الأرمباب - يقوم على الحكومة والناس ما فل كل دوره ويحب الوفاء به.

ويعد الخروج من الحارة يقول محفوظ: قضى عاشور وأسرت ما يقارب الستة أشهر لم ينادر الكهف إلا ليحضر ماء من حفرة الدُراسة أو يتابع غلغ للعمار أو بعض الضرورات في نطاق ما يملك (ص: ٦٣)، وكأنها فترة إعداد لما هو قادم من إلهامات التصوف ولعل ذلك المشهد متصل بما كان عليه الرسول (صلى الله عليه وسلم) قبل نزول الوحي.

#### الزواج وأسماه الأبناء

يتزوج كلاهما عاشور - نجيب محفوظ - بعد أن جاوزا الأربعين عاماً، فهذا هو عاشور الناجي يتزوج ثانية - ذلك الزواج الحقيقي - بعد أن غادر الشباب كما تزوج نجيب محفوظ بعد أن غادر الشباب فيقول عن عاشور: "وسعد الرجل - عاشور الناجي - بزواجه حتى خيل لمن رآه أنه رجع إلى شبابه الأول (ص: ٥٢) وينجب نجيب محفوظ بنتين وهما يساويان في القصة كما يقول فقه الموارث والشهادة رجلاً واحداً، وعاشور نجيب ولداً واحداً ويسميه شمس الدين - علامة على التمسك بالدين والقرآن الكامن والبايدي فيه - فيقول: "وتعني الأيام وتحمل فلة، ثم تجب ذكرًا يسديه أبوه شمس الدين" (ص: ٥٣)، ويسمي نجيب محفوظ ابنتيه فاطمة وأم كلثوم على أسماء بنات الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وهذا فيه تدين واحترام لمبادئ الدين، وهناك من يرجع تلك التسمية إلى أنه كان يجب الاستماع إلى الفتنة كوكب الشرق أم كلثوم ولكن ماذا عن اسم فاطمة؟، فهما هو ثابت أن هناك حمية نفسية تكمن وراء اختيار أسماء الأبناء، ولعلنا لا نخالف الواقع فقد لاحظنا أن بعضاً ممن

يظهرون سلوكاً متديناً يطلقون على أبنائهم أسماء ليست من أصل عربي أو إسلامي بل هي من ثقافات أوروبية أو تركية أو فارسية، وعاشور متدين متصوف ونجيب محفوظ تضع أعماله بعناية التصوف والانتصار للدين كما في ميرامار وأولاد حارتنا وغيرهما.

#### المال والثراء / جائزة نوبل

يحصل عاشور على أموال أحد الأثرياء (اسمه البنان) فيقول: "وكلما خرج مبكراً ليبدأ المربة جذب عينه دار البنان. تعجبه هاهنا الأروانية وضخامتها المهيبة وأسرارها النطوية (ص: ٧٠). من من الأدباء والعلماء لا يحلم بجائزة نوبل؟، فيقول: "ويرسخ الإغراء في أعماقه وينتفح أحلاماً سحرية. كما اشتاق يوماً إلى الإطلاع على أسرار التكية (ص: ٧٠). وكان الجائزة لها هيبتها وتمتعها كما التكية وما ترمز إليه، ويهتدي عاشور لحكمة جديدة بعد حصوله على ثروة البنان فيقول: "المال حرام ما لم ينفق في الحلال، ... ومضى يندرج في الإسلام حائراً، ثم تمتم: هو حلال ما دمتا ننفقه في الحلال (ص: ٧٣) - نلاحظ دلالة البنان التي تشير إلى أطراف الأصابع - وكان الثروة ستحل على نجيب محفوظ من البنان أي الأصابع وهذا دليل على الكتابة والإمسك بالقلم وهذا ما تحقق بنوبل وأموال كثيرة جاءت من مهنة الكتابة تأليف أو كتابة سيناريو لبعض الأفلام السينمائية - كأنه ميراث شرعي ويثور الجدل حول أحقيته في هذا المال والثروة.

ويحصل نجيب على جائزة نوبل فيصبح الجدل على أشده حول الجائزة، والصهيونية، وأولاد حارتنا، ومدى أحقيته بالجائزة، والشبهات حولها وكأنهم أرادوا سجنه في مولاته لذلك اللاكيات ولكنه خرج منها ولم يفقد شيئاً من حب الجماهير كما حدث تماماً لعاشور. ويهتم عاشور بالتكية، التي تمثل الإشعاع الرئيسي الذي يحمل معنى الكون كله حيث الاناشيد التي تغرق منها آداء الليل

وأطراف النهار، إنها رمز لقانون الخير / التي تهب للضعفاء أسباب الحياة لأعمال الخير وتعلم أولاد البسماء الحرافيش، فيقول: "لم أستأثر بالمال لنفسي، اعتبرته مال الله واعتبرت نفسي خادماً له في إنفاقه على عياده فلم يعد يوجد جائع ولا متعطش ولم يعد ينقصنا شيء فملننا السبيل والموصل والزواية (ص: ٨٣).

ويقيم نجيب محفوظ قيمة الجائزة لأحد البنوك ويعمل وديعة - التكية وتنظيم لجنة لرعاية الوديعة التي قرر أن يعطي ريعها السنوي في كل مرة لإحدى الجهات العاملة في مجال خدمة الإنسان فيكون الخلود بهذا الوصف الخيري ورمز العطاء وتمسك بتعاليم الدين والزهد في متاع الدنيا.

#### الزواج / القباب / التربة

ويرحل نجيب محفوظ عن الحياة في نهاية شهر أغسطس من عام ٢٠٠٦ ويألفها من أعجوبة إذ يفني عاشور الناجي في ملحمة الحرافيش في الخريف، تقول فلة زوجته مخاطبة ابنها شمس الدين: "أبوكم لم يرجع من سهرته!"

#### فيروز ماذا حدث؟

فقالا تتحدى هواجسها:

لعل النوم قد غلبه...

ومضى وهو يقول: "كيف يطيب السهر في فجر الخريف؟ (ص: ٩٠). وما يفهم من هذا المقطع أن الزمان هو نهاية الصيف وبداية الخريف حيث الحر الشديد الذي لا يصلح معه السهر، ويفارقنا محفوظ في مثل هذا التوقيت تماماً لتكون الأعجوبة الأخيرة التي يصدمنا بها، ولتأكد ما ذهبنا إليه في هذه النظرة الأولى على الحرافيش التي رأى فيها مصيره ونهايته وخلوده إذ الخالدون لا يموتون أبداً.

أما المعنى الأصمق فهو أن نجيب محفوظ منذ سنوات وهو يعيش في الخريف حيث الذبول الجسمي وضعف السمع والبصر والقدرة على الحركة



### خاتمة

من خلال تحليل النص الأدبي ومقارنته بسيرة نجيب محفوظ الذاتية تبين لنا أن هناك رمزية واستعصافاً بالذات والإسقاط الذاتي فيما يتعلق بنجيب محفوظ على شخصية عاشور الناجي وكانه كتب سيرته الذاتية فيه واستصغر بمصيره ومستقبله في تلك الشخصية عاشور الناجي.

• كتاب وابحث مصري مفهم بنظر

من أثر في نفوس محبيه فهل قصدها حين كتب المقطع التالي من الحرافيش: "عما قليل سيقلق أباه سيحده مستقياً بلا غطاء واخترق القبول إلى الصلابة.. سيقته عيناه وهو يتأهب للمحمة اللقاء.. ولكنه وجد المكان خالياً.. جال يبصره فيما حوله في صمت وقهر.. الساحة والكتبة والصور العتيق ولا أثر لإنسان.. في هذا الموضع يجلس العملاق عادة هائين ذهبه (ص: ٩٠).

والإصابة التي تركت أثراً فيه، ومع ذلك فقد طاب له السهر في جو الخريف وكأنه يحس النهاية فيقرر أن يأخذ من الحياة أكثر مما تريد أن تعطيه لها، وقدم بعض إبداعاته في تلك الفترة مثل أحلام فترة النقاهة التي كانت تنشر تباعاً في مجلة نصف الدنيا بالقاهرة.

أما ساحة الإنداع قبيل رحلة الدواغ من المستشفى إلى مثواه الأخير وما تركه



- ١- محمد جبريل، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٣- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٤- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٥- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٦- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٧- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٨- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٩- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٠- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١١- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٢- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٣- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٤- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٥- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٦- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٧- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٨- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ١٩- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٠- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢١- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٢- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٣- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٤- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٥- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٦- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٧- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٨- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٢٩- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٣٠- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٣١- أحمد، محمد، الفتي، دورا، وهي، القاهرة، ١٩٧٠.

## الزمن الجميل

ليلي الأطرش \*

لماذا يحال إلى عقود الخمسينيات والستينيات وأحياناً السبعينيات من القرن الماضي بأنها الزمن الجميل؟ وتنافس الفضائيات في تسمية أغاني وأفلام تلك المرحلة بما يدل على عهد جميل مضى، مما يعني بالضرورة أن الحاضر أقل روعة وإبداعاً.  
من المؤكد أن في ذلك ظملاً للتطور الطبيعي للزمن، ولتداخل عناصر تكوينه الاجتماعي والسياسي والثقافي والمعرفي.

والتحسر على الزمن الجميل هو نوستالجيا متحكمة في الشخصية العربية، وهي متوألمة مع ذهنية المؤامرة التي يحملها الراهن جل إخفاقاته، ويؤكد مسؤوليتها عن الخواء الروحي والردة الدينية والفكرية والتردي السياسي، ودون اعتبار للمتغيرات التي تحكم في حركة التاريخ. فالعناصر التي شكلت "الزمن الجميل" تجتمع على مكون واحد هو "الحلم" والذي فرضت محاولة تحقيقه انفتاحاً فكرياً على الذات والآخرين، وحين تحمل الشعوب تحقق معجزاتها. وتميز القرن الماضي ب بروز القوميات التي استمدت مصداقيتها وقوتها من حركات ثقافية جسدت الأبعاد الروحية لهذه الشعوب، حتى المهمشة أو المحتلة منها، فتشابهت أحلام أناسها، وتبادلوا الآداب والفنون، ومجدوا كفاح وأبطال الآخرين. وتخطت إبداعات القوميات الصغيرة حدودها الإقليمية لتؤثر في الثقافة العالمية.. وقد أتاح لها ذلك مناخ القرن العشرين بما حمله من تقدم علمي مذهل وثورات اجتماعية كبرى وحروب عالمية، وكان لا بد من تعبير الإنسان عن كل هذه التحولات فكرياً وفناً.

وقد عاش العالم العربي إرهاباً التغيير هذه منذ ابتعث محمد علي مختلف الدارسين إلى الغرب لتلقوف على حضارتهم لبناء دولته الوليدة في مصر الجيش وموسيقاه، والمرضات والقبيلات شاماً مثل الأدباء والحقوقيين والمهندسين.

وبدأت الثورة الاجتماعية الحقيقية بالفنون، الغناء والسينما والمسرح ثم الإذاعة المصرية في الثلاثينيات، وبرزت أسماء سيد درويش وجورج أبيض ونجيب الريحاني ومحمد عبد الوهاب وذكراً أحمد والقصبجي وأم كلثوم وفريد الأطرش ثم عبد الحليم حافظ وفرق المجددين لحناً وكلمة، وتطورت السينما إلى أفلام الواقعية التي بدأت بمحمد كريم وكرسها صلاح أبو سيف لإخراجاً ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي وإحسان عبد القلوس بالروايات والسيناريوهات، وواكب دول عربية أخرى تجديداً فنياً وأدبياً عكس ما تعيشه من تحولات معرفية واجتماعية كلبان والعراق والمغرب العربي، وحققت إنجازات بنسب متفاوتة.

ولقد انعكست أجواء التغيير العالمية والعربية على الشعراء تحديدًا قبيل منتصف القرن الماضي فيبحثوا عن مضاغة وتجارب نفسية جديدة لا يحتملها عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، ورغم المجابهة العنيفة لهذا التجديد إلا أنه أوجد له مكانة في الأدب العربي الحديث، وبرزت أسماء المبدعين الراحلين من أمثال نازك الملائكة ويدر شاكر السياب ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

ولقد تغير الحال مع ثورة الاتصالات التي شهنتها نهايات القرن ومع اندحار فكرة القومية أمام هجمة القطب الواحد ومفولات العولمة التي هدت الهويات لشعوب كثيرة فأرادت إلى ذاتها وخيانتها بحثاً عن هوية مهددة فانعكس هذا على الفكر والإبداع الذي رضى لشروط إبداعية خارجية لا تنبع من ذاته، وصار مقلداً لما يعتقد أنه مقبول عالمياً، فافتقر إلى الخصوصية التي تميز الإبداع وتعدّد هويته.

ولهذا تبدو معظم الفنون والمنتجات الإبداعية هجينة ونشازاً أحياناً، مما يدفع الكثيرين إلى الإحالة على المنجز الإبداعي السابق بأنه "الزمن الجميل". وفي هذا ظم للمشهد الراهن وميديه من الضباب، ومن الترجمة التأكيد على قهقم في معاشة ظروفهم ومحاولة اللحاق بها وتقدير قسوة ذلك، ومنطلق التطور التاريخي يؤكد أن كثيرين منهم سيتمكنون من الخروج من حال انعدام الوزن وضبابية الرؤية إلى إنجاز إبداعي جميل يعكس الهوية لعصرهم في نهاية المطاف.

وإذا كانت ضروب القراءة ومستوياتها متنوعة فإن شروط القراءة تختلف من اتجاه نقدي إلى آخر لذلك تقتضي الرحلة في ضماء المتخيل ذكاء ومخاطلة من أجل توضيح النص، والقارئ الذي يجهل بعض الشروط الأساسية للقراءة قد يفشل في تقديم قراءة خلاقة للنص، وإذا كانت أغلب الشروط تتحصر في العناصر اللغوية ذات الصلة المباشرة بالنص، فهناك من يؤكد على ضرورة معرفة ما قبل النص وما بعده ومنها معرفة السياق التاريخي والاجتماعي للنص، ومعرفة مبدع النص ذاته، ورويته وموقفه الإيديولوجي من الكون والأشياء (٢).

وبما أن لكل جيل تفكيره، ولكل مبدع منطقته الخاص في التعبير عن مشاكل عصره، فإن الروائي رابع خدوسي استطلع أن يبني متخيله بمشروع الحلم، وحاول أن يسلمد عذسة رؤيته على عالم مصنف بشكل حلقة في تفاعل الأحداث التاريخية وهو ريف من أرياف الجزائر، في فترة كان يشهد فيها الوطن مرحلة انتقالية للخروج من شرقة الاستعمار والتأسيس للنظام الاشتراكي البديل والعدالة الاجتماعية.

في ضوء هذه المعطيات يصبح التاريخي وعيا إبداعيا لتسج عميق يكشف عن جوهر مغارقات التاريخ الجزائري، ويشكل المبدع من خميرته ومملك تجربته كونا مصغرا يروي فيه تاريخ الذين لا تاريخ لهم، ويجسد من خلال إبداعه عمق المعاناة والمآسي التي مر بها الشعب الجزائري وهو يستعد للنهوض.

لذلك يستوقفنا الروائي عند مرحلة تاريخية ذات ملامح محددة، ومنعطف تاريخي كان لا بد أن تمر به الجزائر وهي تلبس عباءة التأسيس، وكان لا بد من وجود طفيليات مبثوثة هنا وهناك تعمل على عرقلة مشاريع الدولة.

تتمتع رواية الضحية لرابع خدوسي الموديل التشخيصي أو نموذج الفعل لهذا النص الإيديولوجي الكبير وتعيد إنتاجه وكأنها تحقق تماهي الكتابة مع مشروع التحصيل الاجتماعي وخطاب السلطة الثورية آنذاك (٣).

نقف في هذه الرواية عند أشخاص كان لهم وجودهم الواقعي في فترة زمنية محددة كآين القايد والخماس،

## المتخيل السردى

## قراءة في رواية الضحية لرابع خدوسي

سادية شمرورس

يتأسس النص السردى القصصى أو الروائي من تركيبة معقدة يتصهر في بوتقتها الوجدان واللغة والواقع والأمال والآلام، لتشكل نسيجاً من الرموز المتألفة والمنفتحة على فضاءات واسعة ضاربة في القدم، فيرتبط ما هو أدبي تخييلي بما هو سوسيو تاريخي، وبما أن المبدع جزء من المجتمع الذي يعيش فيه، فإن العناصر الأدبية والاجتماعية والفلسفية والنروية والقبليّة هي التي تحدد النتاج الإبداعي للمؤلف، لذلك فالنص الروائي، « قبل أن يكون متصوراً ذهنياً أو معطى جمالياً فنياً فهو

دون ريب ذلك الخيف الدلالي اللغوي بكل محمولاته العاطفية وشحناته البيئية، يتأتى على شكل تصور ما، وفق ما تعلية مخيلة المبدع، وذاكرته ويكون بمثابة البدايات الأولية لنواته البدئية (...)، فالمؤلف يخضع لاختبارات تسبزه إسمكانات سوسيو لوجية ومنطقية تعكس مقدرة الإنسان الفعلية، عبر مواقفه ومعاييره، وقوة الفعل لديه فاعليته » (١).

ضد رابع

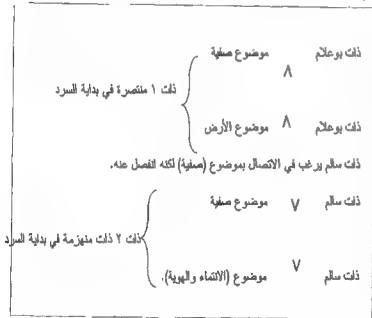
75 | 15.1.2019  
11:31

### ١- مستوى السطح:

(١) المركبة السردية: من خلال تتبع مسار السرد نميز بين ضريحين من ملفوظات الحالة: وتتصل بامتلاك الذات لموضوع ما، أو عدم امتلاكها ويظهر من السرد أن الكون التخييلي يسلط الضوء على ذاتين ضديتين، الذات الأولى يمثلها الشيخ الحاج بوعلام، الذي يريد امتلاك كل شيء، (امتلاك الأرض، امتلاك السلطة في تسيير الأمور، امتلاك صافية التي تمثل الحب والشباب)، وقد امتلكها في بداية مسار السرد.

والذات الثانية يمثلها سالم ابن البكوشة الشاب المتعلم الباحث عن هويته وعن حقيقته وعن الحب. وعمل الشيخ بوعلام على موضوع صافية (الحب)، والاستعواذ عليه من خلال المكيدة والحيلة.

والذات الثانية يمثلها سالم ابن البكوشة الشاب المتعلم الباحث عن هويته وعن حقيقته وعن الحب. وعمل الشيخ بوعلام على موضوع صافية (الحب)، والاستعواذ عليه من خلال المكيدة والحيلة.



٢- ملفوظات التحول: تتصل بطبيعة العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع في تطورها في النص السردية أو تحديدا في البرنامج السردية، ويمثل هي المركبة السردية وحدة مركبة مفيدة، إذ هو عبارة عن مقطع منظم مكون من تعاقب للحالات والتحويلات ينشأ عنها تحول رئيسي من الاتصال (ذات موضوع) إلى الانفصال (ذات موضوع) أو العكس (٦)

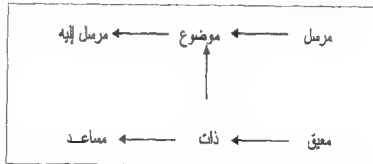
التحليل العاملي من الإجراءات الأولية في تحليل النص السردية للكشف عن تمفصلاته الأفقية والعمودية، أي أن العوامل في المنهج السيميائي في مستوى السطح الذي يتعقب الملفوظات السردية (المتظهرة فونولوجيا، ودلاليا)، أي المستوى البيوي، «الذي يتيح فهم مواقع الشخصيات وأدوارها، وعلاقاتها، أو أوضاع القوى الفاعلة في البناء القصصي، وتمفصلاتها ببعضها واتجاه حركتها الكلية» (٥). وتشكل من عناصر النموذج العاملي ثلاث علاقات أو محاور أساسية تتعلق مع كل زوج من الأزواج العاملية وهي الإبلاغ والرغبة والصراع، يرتبط المرسل والمرسل إليه بعلاقة الإبلاغ. يرتبط المساعد والمعارض بعلاقة الصراع. يرتبط الموضوع والذات بعلاقة الرغبة

بيده متطلما... أحس بأنها تخاطبه: (أنا الحقيقة النائمة يا بني) احتضن سالم أمه وبنوع الفرح تقهال من عينيه: أمي فاطمة ما أحلى هذا الاسم... فاطمة، عامر... أبي... أبي معروف... شهيد... روحه حية « (الرواية ص ١٠٦-١٠٧).

لا شك في أن المشهد مؤثر لذلك سرده متلما هو، فالبكوشة كانت ناطقة ولكن موت زوجها بين يديها، أحدث لها صدمة أبكتها وجعلتها في نظر الحاج بوعلام وأهل الزيف امرأة ساقطة وهي المرأة المجاهدة. وفي المشهد الأخير تتكشف الحقائق أمام الجميع، ويدخل سالم كلية الطب ويصعد كلية التاريخ ويدخل الشيخ بوعلام بعد قدومه من الحج إلى السجن، بعد أن يكتشف موجوش خادم الأسطول السكين المخبأة في أحد أركان المكان، وهو الدليل الوحيد على جريمة بوعلام قاتل والده. كما يبلغ عنه بوعكاز والد صافية الشرطة.

### التحليل

يعتبر غريماش الوحدة الأساسية في اللغة الخبر وليس الجملة، لأن الاستعمال اللغوي هدفه، إخباري بالدرجة الأولى، لذلك يرى عمل السرد أن المسند يتحول إلى عمل والمسند إليه إلى عامل، ومنه استطاع غريماش باعتماده على سابقه أن يصوغ الصورة النهائية للنموذج العاملي بوصفه مستوى مشتقا من النموذج التكويني « ظهور العمليات من صلب العلاقات » ويتكون هذا النموذج من ست خانات موزعة على ثلاثة أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين كل زوج على حدة (٠٠٠) ويمطلي غريماش التمثيل التالي لنموذجه (٤)



وفي الرواية نجد أن:

ذلك بوعلام <sup>٨</sup> موضوع الأرض، الحب ← اتصال في بداية السرد  
 ذلك بوعلام <sup>٧</sup> موضوع الأرض، الحب ← انفصال في نهاية السرد.  
 من خلال تطور الأحداث

اتصل سالم بصفيقة عندما كانت تمثل الحب والمطاهرة والبراءة، وكان ينوي الزواج بها، ولعل المفوضات السردية التالية تمثل نهاية حالة الحب، وبداية التحول، بل إنه آخر لقاء بين صفيقة وسالم وتعبه بعد ذلك أحداث تغير لجزى القصة وتموت بعدها صفيقة بعد أن يلوث الحاج بوعلام شرها ويضعك على سداختها.

٢- ملفوظات الحالة: (عندما كانت صفيقة متصلة بسالم)

تلتقي صفيقة بسالم تحت الصنفاضة فيقول لها: « لقد تعلمت من عينك الكثير، (ترجع صفيقة خصلة من شعرها الذي حاكى الليل في دجاء) وتعيدنا عن خدما الوردي هي صمت، تعلمت منك فن الحياة، - هل تعلمين يا صفيقي بأنني أرى الله من خلال عينك، تقول صفيقة في صوت رقيق مبهور حكمة الله في خلقه (...). تتنطق في غمرة تلاشي وجداني (...). وتتعلق صفيقة في استرخاء ألم لكل عينك من الإجمار يا سالم؟ - وهل يمل الضمان من الشهد؟ وتبسم صفيقة يدها قائلة: خالقة ... إني خالقة يا سالم، سأله سالم في استغراب: خالقة من أي شيء؟ - من الأقدار، أخشى أن تبقى التكريات بحصى الفراق فتصير رمادا تزدريه الرياح، قاطعها بهذا: سنكتب العقد ونقرأ الفتحة قريبا يا صفيقة، ردت عليه في دلال مغري: هل تريد شراي؟ ألم يكفي قلبي؟ - إن العش الذي يجمنا سيكون أسعد عش تراه الشمس، رفعت صفيقة جبينها نحو السماء في طرب ولسانها يقول: إن شاء الله ... إن شاء الله ... ارتبكت، وخفضت رأسها في سرعة قائلة في اضطراب إلى اللقاء ... إلى اللقاء » (الرواية ص ١٩-٢٠).

ملفوظات التحول: بعد أن لوث الحاج بوعلام شرف صفيقة أراد تزويجها من موحش خادم إسطبله فيقول الحاج بوعلام: « جيد يا بلقاسم وتكون بذلك قد صاهرت المدينة، وتضمن بأن ابنك تسكن هي وزوجها هذه الفيلة وذلك تزويها متى تشاء » الرواية (ص ٦٤). فالتشيخ بوعلام يريد بها أن تبقى لكي تستمر اللعبة التي كان يمارسها معها، ثم يقول: هل نذهب إلى المسجد لقراءة الفاتحة؟ تأفف بوعكاز فقال: - لقد

كمعادلة بين العمليات والفعل، وعناصر الركبة السردية، ويمكن تحديدها في الكفاءة والإنجاز والإيجاز والحكم.

١- الإنجاز: performance، ويقصد به « الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردية والكون القيمي » (٦). أي العملية التي يتم بها التحول من حالة (ذات موضوع) إلى حالة الانفصال (ذات موضوع)، وتفرض هذه العملية وجود ذات فاعلة (sujet opérateur) تنجز التحول.

يرجع المضمون العام للرواية إلى برنامج سردي أساسي يتمثل في الانفصال أي فقدان، وهو فقدان

إذا أردنا تحديد البرنامج السردية هي رواية الضحية لرابح خديوي يمكننا أن نحدد كيفية انتظام ملفوظات الحالة وملفوظات التحول ولا يتأتى للباحث ذلك إلا من خلال أربعة مفاهيم، هي: الكفاءة أو الأهلية، والإنجاز أو التحريك، والإيجاز، والحكم أو الجزاء. كل نص سردي ينطلق من ملفوظ حالة إلى ملفوظ تحول، أي من نقطة (١) ليصل إلى نقطة (ي) وكهنا كانت نقطة البداية أو نقطة النهاية فإن الانتقال لا يمكن أن يتم من طريق المصدفة بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كمصدر مبرمج بشكل سابق، داخل الخطاطة السردية، وفق منطق خاص، تتحدد عملية قلب المضامين

ذلك بوعلام <sup>٨</sup> موضوع الأرض، الحب ← اتصال في بداية السرد.  
 ذلك بوعلام <sup>٧</sup> موضوع الأرض، الحب ← انفصال في نهاية السرد.

وهذا البرنامج يقابله برنامج ضدي هو الاتصال ويكافئ بين الشهد:

ذلك سالم <sup>٨</sup> موضوع (صفيقة) }  
 ذلك سالم <sup>٧</sup> موضوع (الرواية) }  
 ذلك سالم <sup>٧</sup> موضوع (صفيقة) }  
 ذلك سالم <sup>٨</sup> موضوع (الرواية) } تحول

سبقه آخرون لطلب يدها في حاج (....) -ومن هذا الذي تستطيع أن تجد عنده صفة أرغد العيش غير موحوش في هذا المكان؟ أجابه في فتور: سالم ابن المجوز .... ما رأيك فيه؟ وقام الحاج بوعلام من مجلسه مندهشاً غاضباً ماذا تقول؟ سالم ابن البكوش ذلك الفقير الذي يجهل حاضره ومستقبله بل حتى ماضيه، ذلك القدر الحقي، يقترب بهذا الغزال... لا - لا مستحيل هل جئت يا بلفاسم ... أترك الفيلة والمال ... ألا تلم بآتي حضرت الجهاز مسبقاً من هسناين وقشاش وحلي ومجوهرات، هل جئت؟ هذا التقى عليه ووالدها.

غريب، صفة تزف إلى إنسان شريد يسكن الكوخ... لا يكسب قوت يومه، لو ما أمه التي تكسب في المدرسة لقلتها الجوع منذ زمان، - ثار كبرياء الحاج بوعلام وراح يفكر في إيجاد طريقة تجدي نفعا، وقال لنفسه يجب أن أشد الأسد من ذيله قائلا: - لكن الأهم وراي صفة صاحبة الأجر التي لا توافق على هذه الزيجة بالتأكد، فقد اعتادت على حياة المدينة ونمويتها رت إلى ذلك الحائش من الثياب الثمينة التي أهديتها لها، تكون معاشا للفقران في كوخ سالم، ثم هس في أذن بوعكاز قائلا: (أين علكك ألا تعلم أن سالم لقيس ليس له أب شرعي) (الرواية ص ٦٥-٦٦).

ولكن المفاجأة الكبرى تحدثها صفة عندما سمعت الحوار ورات أنها أخطأت خطأ فاجعا عندما صدقته وسلمت نفسها، فليست ثيابها القديمة ووجدت جسمها من كل هدايا الحاج وقالت في صوت متهدج يفتحه الشهباء - ما يا أبي (الرواية ص ٦٦) حاول الحاج أن يريت على كتمها ويهدي من روعها ولكنها قالت له: « أغرب عن وجهي أيها المجرم الخائن، افحار والديها ولكنها ردت أنه وعد ... كلب حقيير » (الرواية ص ٦٧).

تعتبر هذه المقامع ملفوظات تحول بالنسبة للحاج بوعلام وهي ظاهرها ملفوظات حالة بالنسبة لسالم ولكن موت صفة عند المخاض ومشاهد الألم هي التي نعتبرها ملفوظات التحول الأخيرة.

تنفصل ذات بوعلام عن صفة عندما كشفت لميته الدنيئة، ولكن

من خلال الملفوظات السردية الفارطة نلاحظ أن الحاج بوعلام يمتلك حقدا دفينا تجاه سالم، على الرغم من فقره وهذه الحالة تمثل علاقة صراع بين الذات والأوسى التي تمثل الإقطاع والملكية والذات الثانية التي تمثل العلم والشباب وفتوة التنظيم الجديد.

أما بالنسبة لعلاقة الرغبة فتتمثل في رغبة الحاج بوعلام في امتلاك صفة كموضوع. ذات الحاج بوعلام / علاقة رغبة مع موضوع صفة/ يستحوذ على هذا الموضوع في بداية السرد من خلال ملفوظات الحالة التي ساعدت الحاج بوعلام في استخدام بوعكاز وعائلته ... إلخ، وهذا ما يجلينا مباشرة إلى ما يسمى بالكفاءة أو الأهلية التي يتمتع بها بوعلام، كما ينفصل سالم عن موضوع صفة بعد موتها بعد أن كان متصلا بها، ملفوظات التحول بالنسبة لموضوع الحاج بوعلام في فقدانها لصفة مفارقة للملفوظات التحول بالنسبة لموضوع سالم في فقدانها لصفة، وافق موضوع صفة بالنسبة لسالم تمثلها انتهاء حياة صفة، أما ملفوظات التحول بالنسبة للشيخ بوعلام في فقدانها لصفة، فيتمثلها قرار صفة الجري التي قررت الرحيل من بيت بوعلام.

ترتبط ملفوظات الحالة والتحول في علاقات تشاكية تسهم في تطور مسار السرد ويظهر من هذا أن ذات الحالة أي الذات التي يتغلغل بها الاتصال والانفصال هي الشيخ بوعلام والذات الفاعلة التي أحدثت التحول مختلفة عنه وهي سالم، فالأول شيخ إقطاعي ظالم، والثاني شاب متملم مظلوم. حاول الشيخ بوعلام الاستحواذ على كل شيء بالحب، وانجز كل شيء لأنه يمتلك كفاءة.

٢- الكفاءة والأهلية: compétence: ويقتصد بها ما تحتاج إليه الذات الفاعلة من قدرات لإنجاز التحول وهذه القدرات تؤول إلى أربعة عناصر هي وجود الفعل وإرادة الفعل واستماعة الفعل ومعرفة الفعل(٧).

منذ البداية نعرف أن ذات الحالة (الشيخ بوعلام) يمتلك كفاءة عالية وقدرات كبيرة لإنجاز ما يريد وتتمثل هذه الكفاءة في المال والدين. فمن ناحية الدين هو متدين ويزهد إلى الحج ويظهر ذلك من خلال

#### الملفوظات السردية التالية:

«أقبل موسم الحج إلى البقاع المقسمة فيأدر الحاج بوعلام إلى إقامة حفل الوداع بالقرية قبل ذهابه مرة ثانية» (الرواية ص ١٠٩).

أما من ناحية المال فيعج الكون السردى بملفوظات تدل على أن الشيخ بوعلام يملك كي شيء « مقهى الحاج، مكان الحاج، ساحة الحاج، قامت الأم منصرفة نحو البهو وهي تقول لابنها كل القرية للحاج حتى البيض قبل نزوله مرهون للحاج » (الرواية ص ١٠٩).

سلط الحاج بوعلام ابنه بوزيد سائق الفاشحة على سكان القرية وتلازمها وكان ينفكهم بطلب الأجرة، « كل واحد يحضر ثلاثين ديناراً قبل الوصول، نظير التلاميذ فيما بينهم، أحسوا بأن أسئلة الامتحان التي قدمت لهم في صباح هذا اليوم كانت أهون من هذه المشكلة ... بوزيد هو الابن الوحيد للحاج بوعلام يقيم في القرية أغلب الأحيان، عاش مدللاً من أبيه التي ورث عنه النعالي والكبرياء » (الرواية ص ١٢).

يستقل الشيخ بوعلام وابنه أهل القرية وأبناء المدرسة مما جعل الشريحة المثقفة من أمثال محمود تتسدى بالكلام وهو أضغف الإيمان إلى بوزيد.

كفاءة المال حولت الحاج بوعلام إلى استغلالي يريد أن يشتري كل شيء بعالم، ولكن كفاءة المال التي يتمتع بها الشيخ جويوت بالعلم واستشارة الضمير في لحظة الظلم الكبرى ولم تمكنه من استكمال برنامج الاستحواذ على الأرض والحب.

كفاءة المال لم تقنع صفة عندما تعرضت للنصب والاحتيال وضاع شرفها بل تركت المال جانبا ورجعت إلى أصلها ولباسها. كما أنها لم تقنع موحوش الذي يعيش مطلوما في إسبيل فيل الحاج بوعلام يهتم بالأفكار وهي اللحظة الحاسمة: يكشف موحوش سر مقتل والده وذلك باكتشافه أداة الجريمة بعد أن قيدت الشرطة أن الموت نتيجة صدمة من ثور من ثيران الإسبيل التي كان يرعاها والد موحوش، ولكن الحقيقة كانت مزيفة من مكائد بوعلام الذي قتله وتزوج من امرأته الجميلة. اقتضى مطلق السرد أن تتكشف الحقائق في لحظة من لحظات تشابه





الأمر ويبلغ العقدة ذروتها.

« توجه مسرعاً نحو مقر الشرطة  
خاطب أول شرطتي أنا موحوش خادم  
الحاج بوعلام، لم أكن أود العودة إليكم  
ولكني لم أطق الانتظار إلى يوم الأحد،  
احمرت وجفنته وبدأ العرق يتصبب  
من جبينه وبدأت تخرجان من الكيس  
سكيناً.

تفضل هذه الضالة التي بحثت عنها  
زماناً فمنازكم وجودها، رفع الشرطي  
السكين المتآكل الأطراف الذي بدأ  
الصدأ يفرز جسمه وفشت جوانبه ...  
تألم كثيراً ثم قال: «ما قصة هذا  
السكين، وأين وجنته؟»

نظر موحوش خلفه كان يبهت عن  
الجواب القائل: لهذا السكين مسرحية  
أسدل عليها الستار منذ زمان ...  
مسرحية أبطلها حقيقتيون، قبضوا  
شمن تمثيلهم منذ أمد بعيد ما عدا  
ممثل واحد لم يزل أجز دوره فجاء اليوم  
يطالب بعهقه، وهل يصنع حق وراء  
طالب؟؟؟؟؟؟ وجد موحوش كرسيها  
فترجل إلى السواء بجسمه النحيل،  
ثم جلس قائلًا وجنته في إسطنبول  
البحررات مخبأ تحت أحد أحواض  
الماء الإسمعية، لو كنت أدري مكانه  
لنظفت هذا المكان منذ الساعات، اعتدل  
موحوش قائلاً وهو يقول في أنفاس  
وغضب: «هذا السكين الذي فتح  
أحشائي أبي وصالح وجمال ثم اختفى ...  
اندفعت مدوعة مخترقة كلامه المتقطع  
... وإواصل حديثي، بعد نهاية: لقد  
أغلقت ملف القضية ووضع في الأرشيف  
بعد انقضاء الدليل الذي يثير الشبهات  
حول مقتل أبي ... عشر سنوات تأملت  
فيها حين العدالة، ولكن عدالة السماء  
لا تنفو تميز إلى ضمائرهم من جديد  
... أراد موحوش الخروج فاستوقفه  
الشرطي: الاسم والعنوان الكامل ...  
محمد السعيد ... المدعو موحوش،  
أسكن إسطنبول البقرات عند الحاج  
بوعلام بلقاي ... إني أخلف أبي في  
عملي، نعم يا سيدي كان أبي ثم أصبحت  
أنا وريما يصير ابني وهكذا ذواليك من  
يدي» (الرواية ص ١٠٢-١٠٤).

ثم تسف كفاة المال الحاج بوعلام  
عندما أحس بوعكاز والد صفيّة بالقرع  
الر الاعتداء على شرف ابنته، بل اندفع  
إلى مركز الشرطة ليروي لهم قصة  
ابنته المغتصبة، كالمضحية الأولى، كان  
والد موحوش، والضحية الثانية كانت

صفيّة ووالدها، أما الضحية الثالثة  
فهي البكوشة وابنتها سالم.

حاول الحاج بوعلام بوصفه ذاتاً  
فاعلة في البرنامج السريدي عندما لم  
تسغه كفاة المال أن يبهت عن كفاة  
أخرى وهي كفاة الإقناع.

« إقناع الشرطة أن والد موحوش  
قتله الثور بعد أن أجهد في إخفاء أداة  
الجريمة وبالتالي يتسنى له الاستحواذ  
على خالة موحوش وزوجه والده.

« إقناع عامة الناس ووالد صفيّة أن  
سالم لقيط كي يتسنى له الاستحواذ  
عليها

بل أراد إقناع المحكمة بذلك عندما  
ضرب بوزيد والد الشيخ بوعلام من  
طرف البكوشة، التي منعت من الاقتراب  
من أحد أضرحه أولياء الله قائلًا:

« تقدم الحاج بوعلام وهو يقول  
أمام الملأ المحتشد: لكل ساقطة لافطة

سبدي الرئيس، هذه المرأة البكوشة  
التي لا تعرف لها أصلاً ولا فصلاً  
نبذنا أهلها عندما فضحتهم بفعلتها  
الشقاء فحملت لقيطها وانتقلت إلى  
ديارنا حيث سمعنا لها بالإقامة بيننا  
لتكافئ جيميلنا في الأخير بالإساءة»  
(الرواية ص ٨٢-٨٤).

يسمى الحاج بوعلام دائماً إلى  
تزييف الحقائق وإعطاء أدلة موهمة  
ولكن النصب والاحتيال صمره قصير،  
ثم إن بوادر الوعي بدأت تنتشر بانتشار  
التعليم، وتكرار مواقف الظلم شجع  
الذوات المظلومة من طلب الحق عند  
السلطات طالما أن هناك عدالة، وطالما  
أن الجزائر تتم بالاستقلال وعلى هذا  
الأساس انكشفت حيل بوعلام وابنه  
بوزيد، وانكشفت الحقائق المكتومة.

وبالمقابل بالنسبة للبرنامج السريدي  
الضدي الذي تمثله ذات التحول سالم  
ووالدته البكوشة، فإن كاهنهما ضميّة  
فهما لا يستطيعان إنجاز أي شيء طالما  
أنهما في خانة الضعفاء المظلومين،  
ولكن الملقطات السريديّة تكشف عن  
كفاة مكتومة، وهي الشجاعة وكفاة  
مضنوية وهي الحق وهما الكفائتان اللتان  
عمد السارد إلى إيقاد جذوتها، فطالما  
أن الإنسان على حق فإن الله لا يضيعه،  
وسوف يأتي اليوم الذي تتكشف فيه  
الحقائق طالما أن هناك عدالة، لذلك  
يحول سالم والبكوشة مسار السرد  
عندما يرفض سالم الذهاب للخدمة  
الوطنية فهو وحيد والدة المريضة التي

لا حول لها ولا قوة، ثم إنه طالب علم،  
فتعلم الاقتراب على كشف الحقائق.  
تدخل البكوشة إلى الضابط المكلف  
بالتجسس كي تكون دليلاً لأبنائها حتى  
لا يتسنى له الذهاب للخدمة الوطنية  
فيتصرف عليها بالضابط، فهي فاطمة  
زوجة الشهيد البطل عامر فتكتشف  
هوية سالم بعد أن كان فاعداً لها،  
وتكتشف حقيقة البكوشة التي كانت  
في نظر المجتمع ساقطة، ويتحول سالم  
من حالة الانفصال عن الهوية إلى حالة  
الاتصال.

الكفاة الكامنة هي كفاة الثورة  
والجهاد التي ضاعت في مشاغل  
الدنيا، فتبذ ابن الشهيد روحاً من  
الزمن ولكن الحق لا يضيع، فالثورة هي  
الحقيقة المقبورة في صدر البكوشة  
التي تحولت من بكاء إلى ناطقة لأنها  
في الأصل لم تكن خرساء.

٣- الإيهزاز: أو التحريك:  
Manipulation: « خلق صيغة فعل  
الفضل، أي الضعف بالذات إلى القيام  
بقعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل فإذا  
كانت الإرادة موهومة صورياً (أريد أن  
أفعل كذا) تحكم ملفوظاً وظنياً، فإنها  
تفرض وجود حالة نقص قابلة للتغيير  
وبوجوب التغيير يتطابق مع التحريك  
كصورة خطافية لا تقتصر على الرسل  
باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذات  
(أ).

إن المسار الإيديولوجي الذي تتحرك  
فيه أحداث القصة يفرس على الرسل  
الذي تمثله السلطة والسارد منطلقاً  
سريدياً يكشف عن بعض التلاعبات  
التي كان يقوم بها بعض الطفيليات  
المتقية من مخلفات الاستعمار أو من  
النظام الإقطاعي البائد، وعليه أدى  
المرسل دوراً فعالاً في تحريك أحداث  
القصة التي بدأ فيها بتحريك ذات  
الحالة بالتدرج إلى غاية اكتشافها كلياً  
وكان نصيبها السجن.

« إذا كان التصريح من الناحية  
السريدي هو البحث عن نقطة الانتشار  
السري الأولى، فإنه يشكل من الناحية  
خطابية نقطة إرساء إيديولوجي  
تتحكم في المسير الذاتي للأحداث  
وفي التلون الثقافي للأحداث، ويعرض  
التعامل مع التحريك بصفة الإعلان  
المبكر عن ميلاد قصة، يجب النظر إليه  
في هذه المرحلة بصفة التشكيل البدئي  
لرؤية أو التصور الإيديولوجي الذي

قراءة في رؤية الشخصية لرايخ خلوصي





ستعمل الأحداث الآتية على تسجيله في مسارات تصويرية متنوعة (٩). لذلك نلاحظ منذ افتتاح المشهد السردى على مكان الحاج بوعلام بوادر الرفض والكراهة بالنسبة للراوي محمود الذي يتناوب السرد مع الراوي الضمني، أو المرسل الذي يمثل وجهة نظر السلطة، وعليه كان تحريك الأحداث يسير وفق خطة منطقية غرضها إرساء دعائم الثورة وإزالة النظم الطفيلية التي مازالت عاقلة، لذلك هدم النظام الإقطاعي وابن القايد وانتصر العلم وابن الشهيد والطبقات الكادحة.

٤- الحكم (sanction) ويمثل في تقويم المال الذي آل إليه البرنامج السردى، ويحدث الحكم عندما يتم التحول، وهو وجه من وجوه البعد المعرفى ويعني التأويل بطريقة الاستحسان أو الاستهجان، ولذلك كان محله المنطقي نهاية البرنامج السردى، ومن المهم التنبيه إلى أن الحكم في هذا المقام، لا ينظر إليه إلا من داخل النص، فلذلك نص حقيقته التي ينشئها ويزيئها ترتبط تسمى السيميائية إلى كشف النقاب عنه (١٣)، ويتبين من خلال رواية الضحية مجموعة من الأحكام المتداخلة، بدايتها أحكام الحاج بوعلام وهو الذات الفاعلة في البرنامج السردى وهي أحكام مرجعيتها طبقية، استبدادية، انتهازية، كالنضيق على أهل الريف، في المعيشة، واستغلال فقرهم وجهلهم، والاستيلاء على أراضيهم، والحكم على ابن البكوشة بأنه ابن حرام، أما الحكم الحقيقي، فهو محمود (ابن القزانه) صديق سالم، الذي يقف موقف الرافض من كل ما يفعله أهل الريف من تذلل للعلاج بوعلام، أو مما يقوم به بوزيد، ابنه، وهو الذي يتناوب السرد مع الراوية، بل هو الراوي الضمني، والذات الضدية الضمنية في البرنامج السردى، على الرغم من أن الذات الضدية الفعلية المتمثلة في سالم وإمه البكوشة، لا تبدي أي حكم، ولكن التحول الحقيقي واكتشاف هوية سالم والبكوشة، وكذلك اختضاح أمر الحاج بوعلام، هو أكبر حكم عادل قام به السارد في الأخير.

٢- المركبة الخطابية الأدوار الغرضية: كشف تحليل المركبة السردية عن

العديد من الأدوار الغرضية، سواء اتعلق الأمر في البرنامج السردى، فعلاقة الممثلين وأعوان السرد بموضوع الرواية ككل هو الرغبة في الثورة على الانتهازية وعودة الحق لأصحابه، ويتحدد توزيعهم على مستوى البنية العاملية، كما معظم الأدوار الغرضية تتمتع بها الحاج بوعلام وهو الشيخ المتدين، الفني، القاتل، الزاني، المتسلط، الانتهازى حسب المفوضات السردية الواردة في الرواية وبالمقابل يتمتع سالم بدور المتعلم، المتخلق، ابن الشهيد، فشكلت هذه الأدوار وظائف المواجهة والسيطرة والاستعواء ومن خلالها توسعت الشبكة لتشمل ممثلين آخرين ويمكن أن نربط بين العوامل المختلفة كما يلي:

## ستويات التأويل، عتبة العنوان،

١- الضحية: اختصر العنوان كل الدلالات غير المعلنة في " الضحية" عنوان وه حكم وزاوية نظر تلخص المعطيات الموصوفة وتوجه وترسي قواعد للقراءة والتأويل وإنتاج المعاني (١٠).

نستشف من الضحية أن هناك ذاتا مظلومة وذاتا ظالمة أو ذاتا مقتولة وذاتا قاتلة ولعل المركبة السردية كشفت عن القاتل وعن الضحية؛ فالضحية الأولى هي البكوشة والضحية الثانية هو والد موحوش والضحية الثالثة هي صديقة، أما الجاني فكان الحاج بوعلام، ولعل

## - خطاب الشيخ بوعلام:

| المرسل                 | الموضوع                                  | المرسل إليه                 |
|------------------------|------------------------------------------|-----------------------------|
| الصلحة الطبقية         | الاستحواذ على كل شيء الأرض، الحب، السلطة | سكان الريف والطبقات الجاهلة |
| المساعد                | ذات                                      | المعارض                     |
| بعض عمل الريف          | الحاج بوعلام                             | البكوشة                     |
| بوزيد                  |                                          | محمود ولد القزانه           |
| الشمس بيط              |                                          | سالم ابن البكوشة            |
| حارس الغاية            |                                          | صافية                       |
| والد محمود             |                                          | بوهكاز والدنا               |
| الفقر والشرعية الجاهلة |                                          | السلطة العادلة              |
| موحوش                  | الشرعية للثقفة الواسية                   |                             |
|                        | الاشتراكية                               |                             |

## ٢- خطاب البكوشة وسالم:

| المرسل                            | الموضوع                 | المرسل إليه                |
|-----------------------------------|-------------------------|----------------------------|
| السلطة الوضعية والمينية           | البحث عن الهوية أو الحق | سكان الريف الطبقات الكادحة |
| المساعد                           | ذات                     | المعارض                    |
| محمود ولد القزانه سالم بن البكوشة |                         | بوعلام                     |
| الشرعية للثقفة                    |                         | بوزيد بن بوعلام            |
| الضايقة، المجاهد                  |                         | بعض الطبقات الجاهلة        |
| الاشتراكية                        |                         |                            |

81 | Page

القارئ على تتبعه مثل: «استخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتبنيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث» (٢). وذلك ما يبرز أهمية «الإرساء الزمني»، والدور الحاسم الذي يلعبه في رسم معالم الفعل الآتي في المفتحات الروائية، والترهيبات التي تترتب على ذلك من طرف القارئ. إلا أن صيغ الإيحاء بمنصر الزمن عادة ما تعتمد وتتعدد بتعدد وتنوع الحساسيات الأدبية، كان يشير الروائي (مثلاً) إلى التاريخ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو الإيحاء بما يحيل عليه.

وفي هذا السياق، سنستعيد سؤال الزمن في مفتحات النص الروائي العربي الجديد، لا باعتباره وعاء تنظم فيه الأحداث فحسب (أي من منظور مادي)، وإنما من منظور واسع الدلالة، يطاول البعدين: الفلسفي الوجودي معاً، سواء ضمن نطاق الزمن الفيزيقي المهود بمؤشرات الزمنية المعروفة، أو بابتداء صيغ جديدة تحيل على الزمن، وذلك من منظور قوامه:

- اعتماد أزمنة متداخلة ومتشابكة، ينتقي فيها مبدأ الزمن الطولي.
- اختلاق أزمنة خاصة: زمن الحلم أو الهلوسات.
- تبني مفهوم «اللازمنية» (٣) في تمثل الروائي لمقولة الزمن.

من هنا نرى أن الروائي الحديثي في تعامله مع الزمن، يشغل الزمن الفيزيائي بأبجدياته الثلاثة المألوفة: الماضي/الحاضر/المستقبل، ليصور كل ذلك في صيرورة متداخلة ومتمازجة، وتلك إضافة نوعية في أسلوب الكتابة الروائية الجديدة.

١. «ساعة الزمن الخاص» (وليمة لأعشاب البحر» فريد حسا)

يتميز الافتتاح الروائي لـ «وليمة لأعشاب البحر» بميميم شكلي خاص،

## المنظور الجديد للزمن في الرواية العربية

د. عبد الملك أسبورت \*

يعر الزمن من بين أهم المقولات الحكائية التي دأب الروائي التقليدي على توظيفها بشف و تنوع كبيرين، ليضمي على سرده السمات الواقعية التي تقربه من تشثيل الواقع، والذي يفترض أنه يعكس بكثير من الأمانة والدقة من هذا المنظور. وهذا ما يخلع على السرد قابلية تداوله وفق مواصفات وأهداف جمالية خاصة. ولأجل هذا الهدف الجمالي، لم يكن على الروائي اختيار الأحداث المسرودة فحسب، بل تأطيرها في صيرورة زمنية معينة، وبالتالي انتقاء نقطة بدء محددة في خط الزمن السردى الروائي.

الكتابة الروائية التي تتجسد من خلال نظام داخلي دقيق، يتمثل في كيفية ترتيب الأحداث والوقائع حتى لا تتكرر، وذلك اعتماداً على قاعدة توظيف الزمن، والصرف في فواصله الكبرى. هذا الإجراء يتم بواسطة «تزيين» هذه الأحداث، قصد ضمان درجة ما من التشويق، حينها تشمل عملية ربط الأسباب بالأسباب، أو طرح السؤال التشويقي المعروف: ماذا سيحدث في ما سيأتي من مجرى الرواية؟

لقد درج كتاب الرواية التقليدية على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية، يسهل معه، إلى حد ما، تتبع المثيرات الزمنية في الرواية. حيث يحرص الروائي على وضع معالم نصية بارزة، تساعد

فلا مشاحة أن ليس للزمن وجود مستقل، نستطيع أن نستخرجه من النص مثل: الشخصية أو العناصر التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة ومؤثراتها... إذ يتخلل عنصر الزمن بين الرواية كلها، من البداية حتى النهاية. بحيث لا نستطيع أن ندرسه دراسة مجزأة، ما دام يمثل الخيط الناظم الذي ينظم الرواية في كليتها، من هنا تأتي أهميته باعتباره عنصراً بنوياً يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن من هذا المنظور تحديداً هو حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مقعولها على العناصر الأخرى. (إنه) هو القصة وهو الشكل، وهو الإيقاع» (١).

ولا حاجة بنا إلى توضيح طبيعة

السابعة التي أتسمت بتقويض هذا اليوم الجميل، والقسم، فكان السارد مرت عليه أيام شاب فيها الإحساس لديه بأهمية الزمن، وجمالياته. أيام محن وشدائد، جاء بعدها هذا اليوم الجميل، ليصل الفرحة بوقوع اللحظة الزمنية العيشة، وجمالياته الطبيعية التي لا بد أن تتمكّن على تقسية هذا السارد/ الشخصية في سماء صاحبة، التوارس وهي تخفق بدت كأنما تعلن عن غيبتها بذلك الطيران الأبيض الواهن. ووفق الأعشاب وأوراق الدفلى، كان الندى يتلألأ تحت شمس خريفية (٤).

يزداد هذا الإحساس رسوخاً بما سيؤول توصيف الزمن الجميل، المضىء في فصل خريفي، عبر وصف الأفق المفتوح للبحر، ثم علاقة السارد بالأنثى التي يستحضرها في هذا الفضاء المبهج، بواسطة لحظة حوارية حميمة منفلة من إكراهات الواقع الضاغطة، وسلطة الرمزية المتعددة. يقول السارد: «أنظر. أنظر. هو ذا البحر»

. قالت الفتاة ذلك، ثم أسرعت خطأها باتجاه الشاطئ الصخري؛ وعلى نحو تلقائي خلعت حذاءها ثم اندفعت كالقذبة حافية صوب البحر» (٥).

إن عنصر الإمتاع في هذا المقطع الابتدائي يكمن، في نظرنا، في طريقة التوليف بين كل من الصور والوصف والسرد في هذا النسيج اللغوي المتعدد والمتنوع، فالروائي يرفض تأسيس هذا المفتاح بناء على الوهم المرجعي البسيط، من خلال موصوفات بعينها، لها ما يبررها في الزمان والمكان. كما يزدري صاحب هذه الرؤية الجمالية الجديدة إعادة إنتاج التصور الإحالي في رسم الشخصية/ الشخصيات، وسلوكها الفعلي بنوع من المنطقية والانسجام والتسلسل، بل تطل علينا هذه الشخصية بصيغة البني للمجهول منذ البداية.

١ . على مستوى ماضي الحكاية المبتور.

٢ . على مستوى اعتبار جملة البداية تمثل نهاية حدث سابق.

تحتن لا نملك الجواب على سؤال: متى بدأت أطوار الرواية على المستوى الحدسي؟ كما نجعل ما قبل «جملة الوصل» (Phrase de Liaison) التي تمثل نهاية حدث ما مقترض، من خلال نقطة نهاية الجملة أولاً، ثم العودة إلى السطر ثانياً.

هذه الوضعية الابتدائية تدفعنا إلى تقدير مجموعة من الوضعيات السردية

وذلك بتصدير حروف العطف (الواو) جملة البداية (\*). يقول الكاتب على لسان سارده: «وكان صباحاً مضيقاً...». هذه البداية الروائية تضيئ منذ الوهلة الأولى بأن الحكاية قد ابتدأت بالفعل قبل لحظة الافتتاح الفعلي للنص الروائي. وعليه يبدو مثل السرد كأنه في تلاحق وتدافع مستمرين منذ مرحلة ما قبل النص، وهي المرحلة التي لا تعرف عنها شيئاً، مع إصرار ملحوظ من السارد على تجاهل رغبة القارئ الملحة في الإلمام الأولي بخطوطها العريضة.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم، يضم شخصيتي: مهدي جواد وأسيما الأخضر، وهما على شاطئ البحر الصخري، يستجمان في شمرع انسجامهما، إبان ذلك الجو المغمم بالشاعرية، يسترجعان بعض ذكرياتهما عن الماضي.

وبهذا الصنيع الفني المميز، يقمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية، لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية. فالبداية هنا هي عبارة عن مكون نصي منقطع عما قبله من سابق الأحداث والوقائع. إنها بمثابة جملة معطوفة عما قبلها، أما ما قبلها . على المستوى الخطي، فلم يكن سوى البهائض، الأمر الذي يجعل القارئ ذاته منقطعاً عما سبق من الأحداث، متقوفاً به في لجة أحداث ينتج صيورتها في الحال.

وضعية كهذه لا بد وأن تتركز المتلقي أسير جبرته وأرتبائه، وهو يضمن لحظات ما قبل هذه البداية، ما دام الروائي . على لسان سارده . قد استغنى عن التصور الشهير الذي لازم الرواية العربية التقليدية، بخصوص أهمية المرحلة التمهيدية، وضرورتها في وضع القارئ في عالم الأحداث.

ويمكن توصيف هذه التقنية في عرض بداية «وايمة لأعشاب البحر» بتقنية «القطعة» التي مارسها الروائي على مستويين هما :



صنع الله إبراهيم

في «وايمة لأعشاب البحر» يقمنا الروائي في غمار أحداث متوالية ومتتالية لا نملك إلا متابعتها وفقاً لطبيعة تشكيل البداية الروائية

فالبداية الروائية في هذا النص هي هي الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جميع الصمت، إلى أوحة التعبير الدال من تشديد الذات الحميمي الذي كان محبوباً، وأن له أن يرشح ويتشجر بقوة في هذه اللحظة بالذات.

هامة هذه البداية تكمن إذن في شاعريتها التي تسروم الكشف عن اللحظة اللاواعية في سلوك الإنسان. وهذه الشاعرية، باعتبارها طاقة تحويلية وتكثيفية، لها فاعليتها القصوى، تستهدف . فيها تستهدف .

تخلص اللفة السردية للبداية من تلك التقريرية الفجة التي طبعتم لفة كتاب الواقعية، وتحسم الكتابة من عنصر الإطناب، كما تتخفف من سلطة الواقع المرجعي الأسر الذي كان الروائي التقليدي يجهد نفسه للتعبير عن تفاصيله الدقيقة والملمة أحياناً منذ البداية.

كل هذا الانزياح في اللفظ والتصوير الفني والكثافة يجعل من الوظيفة الشاعرية تزاخم الوظيفة المرجعية (السردية) التي اشتهرت بها الرواية التقليدية. فإذا كان التشديد هو ذلك الهتاف الجماهيري الذي تعود عليه القارئ العربي كوسيلة خطابية في التجمعات الشعبية الصاخبة، فإن بداية الرواية سرعان ما تضيف أفق انتظارنا، حينما يعدل السارد عن هذا المنحى الحماسي لتقديم لنا البداية الروائية مقاطع شاعرية لا علاقة لها لا بالتحريض ولا بالخطابة، وليصبح هذا التشديد المفتوح به تشديداً للبحر وهو الموضوع المركزي في النص.

من هنا يؤكد الكاتب أن شاعرية هذا المقطع المفتوح به، تتعالى عن كل الشعوب الموروثة من عصر الرواية التقليدية بمواصفاتها النمطية المألوفة، لتصو في بهجة تجلي الصور الشعرية (صورة المرأة بين التغطي والتجلى)، وتذوب في كيمياء التشكيل المجازي

بقيمة وجماليات المكان الذي يهيئ القارئ بالتدريج للحظات تشويقية متلاحقة.

ويبدو أن جوهر العلاقة التي توحى بها هذه البداية بين الشخصيتين (الرجل وأنثاه) لا تستعبد إيقاع الاتجاه الرومانسي بالمواصفات التقليدية، ولكنها علاقة مثينة: بأمالها وآلامها، بلحظات الهجر والوصال. وكلما ازدادت مساحة النص، احتشدت أسئلة الروح القصوى، وتلاحقت التخمينات والتوقعات، الواحدة تلو الأخرى حول مصير هذه العلاقة الوجدانية في هذه الأجواء الحميمة.



أورا الخراط

**البداية الروائية هي هذا النص هي في الحقيقة مواجهة لتلك المساحة البيضاء الخرساء، كما أنها عبارة عن خروج من جميع الصمت**

هكذا تتتابع فقرات البداية وتتفاقر في خضمها الأحداث، في الوقت الذي تنشط فيه آليات التشويق وتتعدد. حيث تتجرد المرأة من بعض ما تتشدد به، لتتوص في لجة البحر بالتدريج «السرع والريح رفعتا ثورتها الصخرية» فهذا كالرخام فخذها الناصعان المكتزان. جرى الرجل ملوحاً في الريح حقبة الطعام. كانت الفتاة تتباطأ هابطة المنحدر بين أجم الدغل القصير وكثل الصغور الرمادية» (٦).

وهنا يحق لنا أن نسال: أليس هذا الموقع النصي (أي البداية) شبيه بما سماه رولان بارت (Roland Barthes) بالموضع الأكثر إيروسية (Erotique) في جسد ما؟

أما مظاهر هذا البعد الإيروس في هذا الموقع المفتوح به فيتبدى من خلال الوصف التالي «بنفجر الثوب» (...) قلب البشرة التي تلتصق بين قطعتي لباس، بين حافتين (القصص المنفرج، القفاز والكلم)، هذا الوميض نفسه هو الذي يفوي، أو أيضاً: هذا الاستمرار لمصلحة الظهور. الاختفاء، «فجأة اختفت».

فتنح هنا لسناء بإزاء مظهر من مظاهر الاستعراء المكشوف (Exhibitionnisme)، ولا حيال لذة التحري الجسدي البتذل (Striptease)، فهي هذه الحالة، نجتنا تجاه تمر تدريجي: إذ تتحول الإشارة بكاملها إلى أمل في رؤية المعنوي الجنسي، أو في معرفة نهاية القصة (الثرزية الروائية) (٧).

فهما تكن حقيقة الحياة اليومية، فهي تتألف عملياً من حياتين: حياة ترتبط بالزمن وأخرى ترتبط بجماليات اللحظة وأغراضها. إذ يوحي توصيف الصباح المضى، والبحر، وحضور المرأة مع السارد بولاء الكاتب المزدوج للمكوّنين: التأشير إلى التحديد الزمني وبإمكاناته على تفصيل الشخصية من جهة، وإنكماش هذه الوضعية ككل على القارئ من جهة أخرى. وذلك ما يوحي

المظهر العاطفي الذي يراه الروائي العربي



(الاعتماد على عنصر المجاز في نقل نبض وحركة اللحظة الموصوفة أو المسروقة). وذلك ما يستتبع تساؤلات وجودية مؤثرة عن عناصر الكينونة في هذا النص: كالجمل والحب والموت،

عصارة القول: إن بداية «وليمة لأعشاب البحر» تزرع بمجموعة من العناصر النصية الخصيبية في بنائها. ومن أهمها عنصر التصوير الفني لولوج الشخصية/الأثرى مسرح الأحداث، حيث يتشكل هذا التصوير الفني من خلال نوسانه بين منطقة الحلم والواقع، الحقيقة والخيال.

كل ذلك وغيره، يضمني على الموصوفات التي تؤثر البداية حرارة خاصة. تتأى عن برودة الروصف المعتادة في بعض بدايات الرواية التقليدية، والتي، أحياناً، تصل حد الملل. هذا التصوير الفني لم يعد له ارتباط بزرخة التمييز أو توشيته بالدرجة الأولى، بل له علاقة مباشرة بتقريب المشهد الموصوف إلى المتلقي على مستوى الإحساس والانفعال. ورهافة اللحظة...

٢. الزمن الحاضر «عطش الصبار»  
ليرف أبي رية

على النقيض من الروايات التقليدية التي سادة ما حرصت على نوع من الامتداد السردى (نقطة انطلاق، تسلسل الأحداث وتعاقبها بالتدرج حتى النهاية)، يختار الروائي يوسف أبو رية في مفتتح روايته: «عطش الصبار» خرق

هذا الترتيب الزمني، إذ يقطع الحكاية من أحد فواصل جريانها، ويتخذ بنا مباشرة في قلب أحداث الرواية، بدون سابق معرفة بما كان. يقول الروائي على لسان سارده الآن وأروها للتراب، وكان آخر ما سمعته من كلام الدنيا ما قاله الشيخ الذي خرج من الفوهة، وأقمى. جاماً قططانه. أمام العين، يلقنها بما قد يعينها على الدنيا المجهولة المقبلة عليها بتوجس» (٨).

وإذا عتنا إلى تاريخ الرواية العربية

والعالمية ذات النفس الحداثي منجد أن لحظة الوفاة كانت من بين أهم اللحظات التي انشغل بها الروائي في بداية روايته. ومثال ذلك مفتحات كل من:

● البير كامو (Albert Camus) في ر واياته: «الغريب» (L'étranger). يقول في مستهلها «اليوم، ماتت أمي...».

● محمد برادة: كمية التعمين. جاء في مفتتح الرواية «منذ الآن لن أراها، قلت في نفسي وهم يضمون جسمها الصغير المكفن داخل حفرة القبر ويهلون عليها التراب،

وأصوات الفقيه ترتفع فجأة على صابق مستواها لتصاحب العملية الأخيرة: حنبارك الذي يهده الملك وهو على كل شيء قدير... ومن ورائي كان زوج אחتي يهمس لي: انتقلت إلى دار الحق ويقينا في دار الباطل...» (٩).

● إلياس خوري في روايته «مجمع الأسرار»: بدأ حكايته من موضوع وفاة السيدة سارة نصار: «بدأت الحكاية هكذا. في ذلك اليوم، وكأنه السادس من كانون الثاني ١٩٧٦، توفيت السيدة سارة بشار من عمر يناهز الثمانين عاماً. والموت كان متوقفاً...» (١٠).

هذا كانت تقاليد الرواية التقليدية تفصل أن يتم تدشين الرواية من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلت فيها (الشخصية) إلى عالمنا ملوثة بالدماء (لحظة الولادة)، على حد تعبير منع الله إبراهيم، وما تلى ذلك من أول سقفة تعرضت لها (الشخصية) عندما رفعت إلى الهواء، وقلبت رأساً على عقب، ثم صنعت على ألبتها... (١١). فإن يوسف أبو رية أثر البدء بالخاتمة المحتومة في حياة الفرد؛ وهي لحظة الموت، وما يتلوها من طقوس جنازية متعددة ومعقدة.

من هنا نرى أن المصادر حجب عنا جملة من الأحداث التي بدأت، وتطورت حتى بلغت ذروتها، ثم وصلت بالفقد إلى موتها، وتشيع الحضور لها. وبهذا الصنيع الفني، يكون الروائي قد قلب المعادلة الشهيرة في المفتحات الروائية التقليدية التي تبثت من نقطة بداية (الميلاد) لتنتهي إلى نهاية (الموت).

فعلى صعيد التعاطي مع الزمن، فإن المصادر لا يلتفت إلى الوراء في هذه البداية لينكروا بما كان، وأوصل مجريات الأحداث إلى لحظة الوفاة



روان مارت

على النقيض  
من الروايات  
التقليدية، يختار  
يوسف أبو رية في  
مفتتح «عطش  
الصبار» خرق  
الترتيب الزمني

الظهور الجديد للزمن في الرواية العربية





هذه، فالماضي. إذن. غامض في هذه البداية. من هنا يحق لنا القول: إن الرواية تفقد إلى وضعية ابتدائية، تهديدية، محددة الملامح والقسمات، ما دام إعلان الوفاة لا يصاحبه الإخبار عن السبب في حصول ما حصل من مكروه.

أما علاقة البداية بالمكان، فنذكر هنا أن السارد لا يخبرنا بمعالم هذا المكان الذي تجري في خضمه الأحداث، من هنا سيكون على القارئ تصور هذا الموضع الجغرافي من خلال بعض الإشارات التي قد نوحى بأمارات العالم القروي.

وبخصوص شخصية الفقيده، فلا نعرف على الشيء الكثير من أوصافها الخارجية والداخلية، ما عدا ما يذكره السارد في شأن ما كان الشيخ يلقنها «بما قد يعينها على الدنيا المجهولة الغلبة عليها بتوجس»، وهو كلام كالبرق الخلب قد نستشف منه بعضاً من صفات الفقيده من خلال تأويلنا لمنطوق الشيخ لا أقل ولا أكثر. ناهيك عن طريقة نقل السارد لطقوس الدفن والتي تخلو من حرارة توابك عادة نظير هذه اللحظات الأليمة، فهو نقل سردي بارد مصابى لما حدث، كان السارد غير معني بأمر ما وقع ولا تملطف لديه تجاه الشخصية المتوفاة. هكذا تتقلص نسبة الأخبار في هذه البداية، في الوقت الذي تتسع - على العكس من ذلك - مساحة الغموض إلى حد التباس ما هو وارد فيها لدى القارئ.

إن نظير هذه المفتحات القورية تصنف بفقر في وظيفتها الإخبارية، إذ يستهدف الروائي، من خلال ذلك الفعل المتعمد، الزيادة من صفة عدم التوقع في استقبال النص منذ بداياته، في المقابل تتضاعف التساؤلات حول السارد (من المتكلم؟) وحول الحكاية (ماذا وقع قبل ذلك؟) دون أن نخفل توقعات وانتظارات القارئ التي قد يصدق في تخمينه أو يخيب تقديره.

## ٣. الزمن المحتمل والزمن (الف ليلة وليلتان) (لبي الراهب)

إذا كان يوصف أبو رية يفتح روايته «عطش الصبار» بالإحالة على زمن حاضره «الآن» كقطعة انطلاق، فإن هاني الراهب يفضل تدشين روايته «الف ليلة وليلتان» به الزمن القادم: وهو زمن آخر، تقيض لما هو آتي. زمن يستفيق فيه النائم من سبات نومه الطويل، وينهض من رماهه كالغفقاء ليكون في مستوى تحديات المرحلة، ورمائاتها على كل المستويات: «في زمن ما يفيقون. كل بحسب أجله» (١٢).



**يفضل هاني الراهب  
تدشين روايته «الف  
ليلة وليلتان» بـ  
«الزمن القادم»،  
وهو زمن آخر  
تقيض لما هو آتي**

هذا النوع من الأزمنة المستقبلية (في زمن ما يفيقون...) هو زمن حلمي، استهلامي، يحيل على أزمنة الحاضر، التي تتصف بمواصفات غير مرغوب فيها على كل المستويات، لذا كانت نفس الكتائب ظائمة إلى عناصر التغيير، حالة به، متشوفة إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي؟ ولا كيف يكون؟ ومتى يحدث؟

إن زمن البداية الروائية هذا يؤشر، ضمناً، إلى طبيعة الزمن الحاضر الذي ليس إلا امتداداً لماضٍ غير مأسوف عليه، أما أهم مواصفاته: القهر والمسك والخنوع. ومن مشيرات هذا الزمن، بطريقة غير مباشرة، التصاقه بزمن «الليالي» وبتميمته له من خلال معطى عنوان الرواية «الف ليلة وليلتان». حيث الإحالة على زمن «الليالي» هو إحالة مباشرة على وضعية الحاكم «شهرير» الظالم.

أما الزمن الحاضر، فيمكن استمداد بعض ملامحه من طبيعة خطاب مقدمة الرواية ذاتها، ونحوى معتمداً يشير إلى امتداد زمن «الليالي» المستمر في الأزمنة الأتية، والذي بلغ ذروته في هزيمة ١٩٦٧ المضارية التي أزعجت العرب عن طرف الزمن ووضعهم في الليلة الثانية بعد الألف: وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية «قادمة» (١٣).

ولهية، يتدوكل من الحاضر والماضي متقاطعين في مواصفات بعينها: التريدي والرداءة والهزيمة... وهذا ما دفع الروائي للارتقاء في أحضان زمن آخر: زمن يوتوبي يعوضه عن الماضي والحاضر معاً. يسترجع العربي عبره كرامته وعزته وأرضه. فزمن الحلم هنا يشكل حفرة إلى الأمام، واستشرافاً لتطلعات الجماعة، ذلك أنه كلما ضاقت الدنيا بالكتاب لجأ إلى الحلم. ما دام الحلم هو نسج الحياة ولبسها الذي لا يبدل منه في نظير هذه المواقف



والأزمات.

من هنا نجد أن زمن هذه البداية يسم بسببها متعددة الأبعاد والدلالات: فهو ذو وقع بعيد القور، وقع مشكل من مظاهر حلمية، استهوائية، وذلك عندما يتجاوز زمن المرحلة وراهنيتها، ويستشرف، على لسان السارد، زمناً احتضالياً آتياً، كما يلاحق شخصياته، ويلقي بها في أنون الزمن الآخر: زمن المحتمل والمؤمل. وهذا وجه من وجوه بلاغة الافتتاح الزمني في هذا النص، باعتباره زمناً سردياً محتملاً.

كما أن هذه البداية تبدو مفعمة بالانتظار والحلم إلى حين أن تتضيق البلاد من رماد الحريق، وبذلك يعبر الكاتب/السارد من رفضه القاطع للواقع العربي المتردي، منغمساً في حلم جميل، بكيان عربي موحد وقوي، ويا فاق انشلاحي متجاوز لكل المعوقات التي

تحول دون النهوض من هذه الكبوة التي طال أمدها. إنه حلم رومانسي، تفتقد مفرداته بواقعية الثورة المنتظرة.

بعد هذا الحلم بالزمن الآخر، يعود الروائي إلى الواقع المرغوض لكي يحكي عن تفاصيله في متن الرواية، ويشرح لنا عيوبه وأعطابه المزمدة. وبذلك ترتبط البداية بمنطقة الحلم. الأمل، في واقع مترد وظالم تنتقي فيه قيم العدل والكرامة...

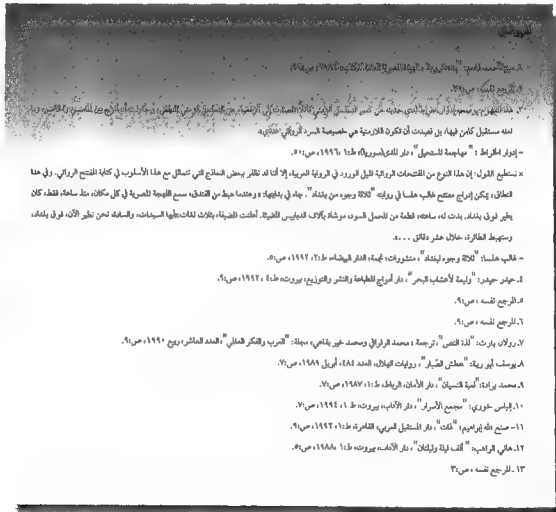
من خلال ما سبق، يمكن ملاحظة تشظي الزمن في المقتححات الروائية ذات المنظور الحدائي. هذا التشظي طال لحظات مشاهدتها، منها ما ينتمي إلى الماضي الذي يعاد تداوله بواسطة آلية الارتجاع، ومنها ما يستيق لللحظات الآتية مستشرهاً غداً مأمولاً، بواسطة تقنية الاستباق، ومنها ما ينطلق من اللحظة الراهنة يجعلها نقطة بداية

الرواية، لا بداية الحكيم. فغوض أسلوب التعاقب الذي اتبع في تنظيم التسلسل الزمني المتعاقب، وفق قاعدة سرديّة تقليدية، تقترض أن لكل عمل روائي بداية ونهاية، يندو التعامل مع الزمن في هذه المقتححات مقطوعاً عن مجراه الطبيعي (السابق واللاحق)، أو مرتداً إلى أزمنة مفارقة عن راهنية تسلسل الأحداث، وتتبعها (أزمنة الحلم).

كما أن تلك المستويات الزمنية الثلاثية (ماضٍ - حاضِر - مستقبل) تمتزج أحياناً فيما بينها إلى حد الذوبان والاندثار، بفضل تلك التقنية المازجة التي تتم من خلال تذكر حدث مضى، وهذا بدوره يهيم إحساساً جليداً وذكرى جديدة، سترتبط بحدث في الحاضر أو المستقبل يتقدمه الروائي لاحقاً بعد البداية.

• كاتب أكاديمي من المغرب

التشظي: التعددية الزمنية في الرواية العربية



# "الساحر" للمخرج نيل بيرغر

## حينما يظهر الحب كل القدرات الغامضة والخارقة

بمعنى النسي

موجة الأفلام التي تتناول  
الظواهر الغامضة ما زالت  
تتصاعد، حيث تستقطب  
جمهوراً عريضاً، ربما لأن  
النفس البشرية قد ملت  
من العادي والمألوف،  
وأخذت تبحث فيما  
وراء الطبيعة  
والروحانيات  
وغيرها.

الأمور وخوارقها. ويندرج

فيلم "الساحر" لمخرجه وكاتبه نيل بيرغر في  
هذا الاتجاه، وهو مأخوذ من قصة قصيرة للكاتب الفائز  
بجائزة البوليتزر "ستيفن ميلهاوس" والتي نشرها خلال

عام ١٩٩٠، ولكن الفيلم كما يبدو لم يكتفِ كثيراً بأحداث القصة حيث  
أضاف وأنقص منها، وتكرر أحداثه في هيننا في عام ١٩٠٠ تقريباً، ويبدأ من  
الذروة أو قمة حبكة حيث نرى رجال شرطة في مسرح يمتثلون الساحر  
إيزنهايم "إدوارد ثورن" بتهمة السحرة وتضليل الجمهور.

نتعرف أيضاً كمشاهدين للفيلم على  
إيزنهايم وهو فتى إذ قابل في يوم من  
الأيام ساحراً جوالاً كان يجلس تحت  
شجرة ومنحه بعض الأسرار ثم اختفى  
هو والشجرة أيضاً، وفي ملفوته كان  
يجرب بعض الخدع والحيل وتلك  
الأسرار التي نفثها الساحر الجوال  
في أعماقه كما يظهر لنا، وقد جذبت  
إليه تلك القدرات فتاة من طبقة  
النبلاء هي صوفي "جيسيكا بل" التي  
استطاعت أن تأسر قلبه، لكن الطبقية  
ستقف عائقاً أمام حبهما المتنامي،  
وهكذا تم منع إيزنهايم وهو ابن النجار  
من الالتقاء بها، فيقرر حينها السفر  
ويغيب نحو ١٥ عاماً لا أحد يعرف

بل اعتبار إيزنهايم مرشداً لأرواحهم  
التالفة.

أسرار غامضة ضمن تشويق عال

تبدأ القصة التي يرويها مفتش  
الشرطة أوهل "الممثل بول جياماتي"  
للأمير ليوبوك "الممثل روفس سيول"  
من حياة إيزنهايم كما يعرفها حقاً  
من خلال متابعته لها، ومن خلال  
تقنية "الاسترجاع - الفلاش باك"

لم تكن السينما قد انتشرت بعد  
في بدايات القرن التاسع عشر ولهذا  
كان الجمهور يجد تسلية في حضور  
المسرحيات أو العروض الأكروليتية أو  
السحرية وكان من الطبيعي أن يجد  
الناس في السحرة أو من يقومون  
بأعمال تبدو شبه مستحيلة، ولا سيما  
ما يتعلق بتحضير الأرواح أملاً لهم،  
ولهذا بدأ تركيز المخرج بيرغر هنا  
على تفاعل هذا الجمهور المتحمس لا  
يرى أمامه، وتأثرهم بالعروض اليومية،



تري بأن الأمير في لحظة غضب وسكر يقتل صوفي أو هكذا يخيل إلينا، ولكن القصة التي تهمس الأنفاس ليست مقتصرة على العلاقة الثلاثية بين هذه الأبطال جميعها، بل إن عروض ايزنهايم وحدها تنتمي حقا إلى الفن لا إلى التسلية، وتأخذ هذه العروض وقتا طويلا من الفيلم، ومن بين حيله مثلا إخفاء منديل لقماني لميدة من الحضور ثم ظهوره محمولا من فراشتين جميلتين أمام الحضور

خشية المسرح حيث يقدم ايزنهايم عرضا

خاصا للأمير مستخدما فيه صوفي التي تتصرف عليه على الفور ولكنها تخفي معرفتها عن الآخرين، وتعتقد الحكمة شيئا فشيئا مع بدء اللقاءات السرية بين صوفي وصديق طفولتها الذي أصبح ساحرا مشهورا، ويكتشف مفتش الشرطة وأعوانه العلاقة بين الطرفين، ويقرر إبلاغ الأمير بذلك، وهنا أيضا تتصاعد الأحداث حتى

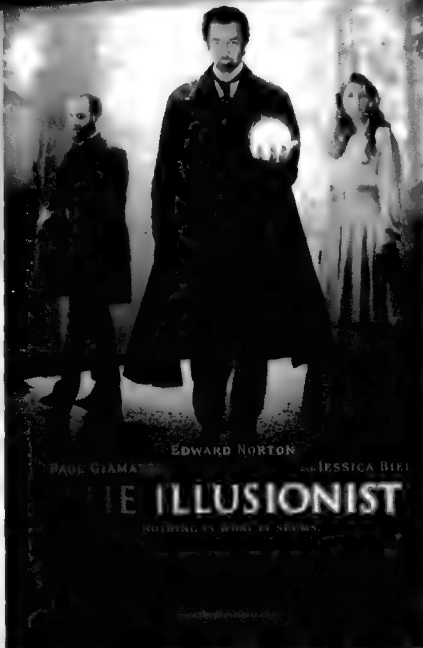
منه شيئا خلالها إلى أن يظهر مجددا في فيينا ويبدأ عروضه السحرية المدهشة للجماهير، وبما أن شهرته قد وصلت إلى أماكن لصية، ولا سيما أنه لا يقدم عروضاً تقليدية بل أقرب إلى الفن كما يصفها مفتش الشرطة للأمير، فإن جماهيره تتزايد، ويقرر الأمير تقبضه أن يحضر عرضا له، ويحضر معه خطيبته البوقة صوفي، وهكذا يجمعهما القدر مرة أخرى» ولكن هذه المرة في لعبة خطيرة على



"DASH" AND "SIDEWAYS"

المندهشين، ووضع بذرة  
بريقا في أصبع  
ترايبي وبدء نموها  
بالتدريج حيث  
الأعضاء والأجزاء

وحسب البريقا في  
عروضه الأكثر إدهاشا فهي  
تتعلق باستحضار أرواح  
الأشخاص موتى لتجسد  
ضوئها أمام الحضور بل  
تتكلم أيضا، وهي تظهر  
وتختفي حسب رغبته وقوة  
تأثيره، لقد بدأ الأمر بأرواح  
تالفة لموتى من المناطق  
التي يعرفها الحضور، ومرة  
لثقتان هالمتين بعضهم غادر  
المسرح ووجد في الشارع، لكن  
هذه الأرواح عابرة للجدران  
وغير قابلة للإمساك بها أو  
السيطرة عليها فهي مثل  
حزمة من الضوء قد يمد  
الواحد من الحضور يده  
ولكنها تفوق في مجاله  
المغناطيسي، ولكن إيزنهايم  
يقدر أن يحضر روح صوفي  
إلى المسرح ويربها للحضور  
ولعل مثل هذه الأمور كانت  
مجلية للأشكاليات مع  
الأمير ورجال الشرطة إذ  
يعتقدون أن هذا الساحر  
قد تمسك في شعوراته  
واستقطابه للأتباع، إضافة  
إلى ازدياد سخط الناس  
على الأمير، وهكذا يحاول  
المفتش أوهل أن يزججه في  
المسجن ولكن هيهات فلفد





الغامضة في شخصيته وحده

بصره، إلا أن أداءه شابه بعض الضعف والارتباك، على عكس الممثلة جيسكا بل التي استطاعت أن تقوم بتقمص دور صوفي بامتياز، كما لو أنه فصل من أجلاها، وإذا ذهبنا إلى الحكمة لعرفنا تلك الصياغات الملهمة التي شابت الفيلم في أجزائه الأخيرة ولا سيما مع حادثة مقتل صوفي ثم تعرف في المشاهد السريعة المتواصلة في النهاية أنها لم تقتل بل كان الأمر تمثيلا، ومن الواضح أن ديناميكية أداء الممثل بول جياماتي وخفة دمه وطريقة تقديمه لشخصية مفتش الشرطة قد ساهمت في بعض الحيوية للأجزاء الراقية التي من الممكن أن تقود المشاهد للملل.

وعلى أي حال بدا واضحا أن الفيلم عبر قصته المغيرة للواقع والحاملة معها بعض الغرائبية قد استطاعت محاولة على أداء الشخصيات وقوة المؤثرات والحيل أن تنقل لنا أجواء بداية القرن التاسع عشر وأنضالات أهله بالأجواء القوطية، فيما تضافرت قصة الحب لتزبد من توهج الفيلم ومنحه خصوصية ولحمة رومانسية مشوقة.

• كاتب عربي

وعلى كل حال فإن المشاهد للفيلم يظل مشغولا من شدة التشويق حتى النهاية.

سرع داملل السينما وإنشاء خلقة قلت بداية إن معظم المشاهد واللقطات مصورة داخليا في مسرح حيث يقدم إيزنهايم عروضه، وتبدو المسألة لمشاهد الفيلم كما لو أنه أصبح جزءا من هذا الجمهور كما أن التقنيات السينمائية الحديثة ولا سيما الكمبيوترية منها أصابت إحياء تلك الحيل السحرية مقنعة إيانا بها تماما، حيث لم تظهر تلك التأثيرات الكمبيوترية بل ظلت مخفية، وتلمب الإضاءة الخافتة، أو شدة المطوع دورا في جماليات المشاهد أحيانا أو في منحها نكهة من الغموض والترقب، ولكن هذا الأمر بدا مزعجا في أحيان كثيرة حيث لم يكن هناك مبرر لهذا الأمر، أو ساهم في ضيابة بعض المشاهد لأسباب تقنية بحتة تتعلق بإنتاج الفيلم، وضعف الميزانية كما يظهر، ناهيك عن العيوب الأخرى والأخطاء التي ظهرت، فتمتد صف في أداء بعض الشخصيات، فرفع أن الممثل الأول إدوارد نورتون بدا مقنعا في مظهره الخارجي وتلك اللحظات

استطاع إيزنهايم أن يوظف طاقاته الروحية العالية وجذالاته في السحر لكي يجنو.

مرة سألته صوفي: أين قضيت السنوات الطويلة الماضية؟

رد عليها: ذهبت إلى روسيا وتدرت على السحر ثم إلى الشرق الأقصى والصين حيث طورت خبراتي.

من الممكن هنا عبر هذا الحوار المروى على التهمة الأساسية التي يحملها الفيلم، وهي أن الطائفات الروحية العالية والخبرات الغرائبية والخارقة منبعضها الشرق كالعادة، ويبدو أن عقلانية الغرب وفكره ستظل قاصرة بعيدا من منبع الشرق وحكمته، ولهذا كان لا بد من هذه الرحلة المشرقية لرجل غربي في تلك الفترة المبكرة من نهايات القرن الثامن عشر، ولكن عروض الرجل التي أخذت من الفن جمالياتها ومن السحر غرائبيته وخرقه للعادات بدأت أول الأمر للسلطانية، ولكنها انتهت بدافع الحب القوي لتصنع المستحيلات، ثم أن استحضاره للأرواح بدا أيضا شيئا أقرب إلى الحقيقة بالنسبة إلى الجماهير المتفرجة على الأقل، ولكن الرجل سرعان ما اضطر تحت ضغط رجال الشرطة والسلطة إلى إقناع جماهيره بأن ما يشاهدونه عبارة عن خدع وحيل لا أساس لها من الصحة.

الزوايا الفنية، وتنوعها من حيث المساحة النصية وتعدد طرائق السرد، وانتفاعها من الأشكال الفنية وإثرائها من التراث السري والعري والعالي، فضلاً عن امتلاك اللغة الشعرية ص.

وحيث يتحدث المؤلف من هذه الدراسة فإنه يذهب إلى أنها محاولة لإفادة قراءة النهايات، منطلقاً من النص نفسه، أخذة بعين الاعتبار المكونات التي تجعل منه نصاً أدبياً أو ما يصطلح عليه في كثير من الدراسات النقدية بـ (الشعرية)، دون أن يمنع ذلك من الإفادة من المقاربات الخارجية التي تعمق فهمنا للنص، كإشارة إلى الأطر والمرجعيات الثقافية والتاريخية، والاستمالة بما يوازي النص مما أفرزته العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، وعلم النفس الاجتماعي، ص.

في الفصل الأول من هذا الكتاب يوضح الكاتب بأن أول ما يواجه القارئ هو عنوان النص، وعنوان هذه الرواية «بينى بالعالي التي تحتفل بها وحداثا السردية التي تقوم على ثنائية الحياة والموت، حيث يكون الموت أو الاختفاء أو العدم الآداة، وعدم القدرة على الفعل هو الدلالة التي تشير إليها الوحدات السردية الكبرى والصغرى، أو القصص المدرجة في الشاء الرواية، باستثناء النهايات، حيث لا تحمل الموت والفناء بمقدار ما تحمل التناؤل بإيجاز عمل مثلاً سعى إليه الناس، ص ١٧.

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب، وهو الفصل الذي حمل عنوان «بناء الزمن»، يقول د. الشوابكة، وفي المواضيع التي يستخدم فيها المضارع في الحديث من الشخصيات والحيوانات أو تحليل النفسانيات لا يكتئ السارد على المضارع وحده وإنما يلجأ إلى استخدام صيغة الماضي لاضطراره إلى العودة إلى الوراء، واسترجاع أحداث تجاوزها السرد، ص ٨٠.

أما الفصل الثالث الذي جاء بعنوان «الرؤية السردية» فيقول المؤلف في مقدمته: «تتضمن إشكالية الرؤية أو وجهة النظر، أو زاوية النظر من الخلط والاضطراب على النحو الذي جاءت عليه في الدراسات النقدية لأنواع السرد المختلفة، من حيث تعدد المصطلحات وتماثلها مع مفردات كثيرة يصعب الفصل بينها أحياناً، ذلك أن هذه المسميات المختلفة تواجه تبايناً في المعنى متسارحاً في تطور الدلالات، ولقد امتزجت هذه المصطلحات المتعلقة بالراوي بمسألة الصيغة السردية، ومحاولة التفريق بين من يروي ومن يرى، كما تعددت مناهج الدراسة لهذه المصطلحات من الزاوية النظرية، فضلاً عما وكبها من تطبيقات على النصوص السردية، ص ١١٢.

وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب يذهب د. الشوابكة إلى أن «اضفاء الحياة على الأشياء الصامتة يجعلها شحنتاً انفعالية مؤثرة في المتلقي ويجعلها تتحرك وتشارك في الفعل الإنساني.. ان التزوع إلى هذا التصور إنما هو لتقنية لخلق الإحساس بالإنسانية الأشياء والأماكن، وزيادة على ذلك أدت المقاطع الوصفية التعبيرية دوراً جمالياً شعرياً يفرج المتلقي من علله الواقع الحرفي إلى فضاء مختلف، ص ١٧٢.

جملة القول: إن كتاب: «السرد المؤطر» رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة، مؤلفه الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة، دراسة نقدية قوية ومتكاملة لرواية من أبرز روايات عبد الرحمن منيف، وهي دراسة تؤكد أن كتابها يمتلك خبرة وأسمه في العمل النقدي من حيث الحكمة والأمانة العلمية والصياغة والأسلوب،



إعداد:

د. أحمد التميمي \*

## «السرد المؤطر»

للدكتور «محمد علي الشوابكة»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب بعنوان: «السرد المؤطر» رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة» من تأليف الأستاذ الدكتور محمد علي الشوابكة.

يقع الكتاب في (١٩٠) صفحة، ويضم أربعة فصول، هي: التمييز السري، ثم بناء الزمن، ثم الرؤية السردية، ثم الإنسان والطبيعة. ويطيبة الحال هناك عناوين فرعية لكل فصل من هذه الفصول. يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن «عبد الرحمن منيف قد احتل مكانة مميزة في مسيرة الرواية العربية، ولا يعود ذلك إلى احتفال النقد بأعماله حسب، وإنما تتميز هذه الأعمال من

يموت أولاً، ويوم منسي في حياة حمورابي.

وصاحب «سحابة من مصافير» واحد من كتاب القصة القصيرة العرب الذين اشتهروا بإخلاصهم لهذا الجنس الأدبي، منذ سبعينات القرن الماضي إلى اليوم، فعلى الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة قد جربوا حظهم في كتابة الرواية إلا أن محمود الرماوي لم يسع إلى مثل هذه المحاولة، ولكنه أصدر كتابين يضمنان خصوصاً ثرية، وهما: «أخوة وحيدون»، وصنر عن دار أزمينة عام ١٩٩٦، و«كل ما في الأمر»، وقد صنر عن دار أزمينة كذلك في العام ٢٠٠٠.

في عام ٢٠٠٢ جمع محمود الرماوي مجموعاته القصصية السبع في مجلد واحد، صدر من وزارة الثقافة في الأردن، وفي العام ذاته اختارت أمانة عمان الكبرى بعض قصصه، وأصدرتها في كتاب تحت عنوان «لقاء لم يتم»، ثم عانت أمانة عمان في ٢٠٠٤ وأصدرت له مجموعة قصصية جديدة بعنوان «الوديعة».

وفي «سحابة من مصافير» نجد الرماوي يحافظ على إيقاعه القصصي المعهود، فهو كاتب ذو بصمة خاصة في إبداعه القصصي؛ بصمة لا تفالي في الخروج عن المألوف ولا تسعى إلى تزيين نفسها كثيراً في الفانتازيا والعوالم الفراقية في القص.

وما زالت تجربة محمود الرماوي القصصية تلقى اهتماماً تقنياً وأكاديمياً متزايداً، فقد أعد أحد طلاب الجامعة الهاشمية واسمه هادي جودة رسالة ماجستير عن إبداع الرماوي القصصي بإشراف الدكتور إبراهيم الكوالحي، وتعمل إحدى تلميذات الأستاذ الدكتور نبيل حداد على إعداد رسالة ماجستير في جامعة اليرموك حول حول أعمال الرماوي الإبداعية.

يجد المطالع لـ «سحابة من مصافير» نفسه أمام أولى قصصها، وهي القصة التي تحمل عنوان «حيات السبحة». وفي هذه القصة نجد شخصيتين رئيسيتين هما الراوي، وصديقه أحمد، وأحمد هذا محام في الثلاثينات من عمره.. والفكرة التي تدور حولها هذه القصة هي مهارة أحمد في فرط السباحات التي تعود للراوي، فما أن يلحظ أحمد سبحة في يد الراوي حتى يقوم باستعارتها منه، لكن لم يحدث أن أعادها سليمة.

ولعل مثل هذا السلوك يحصل في طياته توتراً خفياً يعيشه أحمد، وربما كان لانفراط السباحات في يده ما يرمز إليه: «لقد فكرت حينها، وفي إحدى أماسي صيف العام الماضي، أنه ربما كان هناك جانب مهتز من جوانب صداقتنا، يرمز إليه انفراط السباحات، وإن ثمة حاجة لترميمه أو بنائه.. ثم أباح بذلك لا نه ولا لصديقنا الثالث ممن الوافد من النوبة، الذي يلحظ كل شاردة وواردة صرا».

على أن الراوي يعود ويضع هذه المسألة في إطار فكري عميق، ففكرت بعنك حتى وأنا في شجرة تبادل الحديث، بأن الصداقة لم تعد مطلوبة كما كانت في الماضي، وليس شرطها أن تكون كاملة الأركان ومرصودة البنيان، فلا بد من شفرة هنا أو هناك، ولا بأس من أوجه خلاف لتفتت أوتها، وفقاً لقولته قديمة خرجت بها وهي أن صداقات المختلفين أنبل الصداقات.. فلتنفرط السباحات إذن وحية. تلو الأخرى، فهناك المزيد من تشكياتها في الأسواق العامة من..».

جملة القول: إن «سحابة من مصافير» إنجاز إبداعي متميز، وقد باتت هذه المجموعة القصصية جزءاً من الإنجاز القصصي للرماوي.



## «سحابة من مصافير»

لـ «محمود الرماوي»

عن دار الساقي في بيروت، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاص والصحفي الأردني المعروف محمود الرماوي.

تقع المجموعة في (٩٤) صفحة، وتضم تسع عشرة قصة هي: «حيات السبحة»، أرض الله، نعام، الشجرة تبتسم، الأشجار تمشي، الشجرة تطير، الطعم، نوبة حنين، كأنه من حروب اليوم الأخير، شاهد حيان، الكنز سحابة من مصافير، الأول والثاني، ليليان ودليلة، قوة المحو، ساعة رقاص في استانبول، من

الخلف، ويده تمسك بيدي.. فجأة لم تعد يده تمسك بيدي كما كانت.. لم أجده بجواري.. نظرت باحثاً عن أم كلثوم في وسط الحافلة فلم أرها وسط الرحام.. أصابني القلق.. بدأت ادفع الركاب باحثاً عنها ومن عتيق، صره.

ولعل أول ما يستنتجه القارئ من هذه البداية هو أن شخصاً هذه الرواية ينتمون إلى الفئة الفقيرة من المجتمع، وقلة المهتمين الذين يركبون الحافلات العتيقة بسبب من رخص أجور النقل فيها.

غير أن أحداث الرواية لا تتف عند حدود الطبقة الاجتماعية والفئات الأكثر ضعفاً ولفراً في المجتمع، بل هي تمتد ذلك إلى حالة ضياع شاملة يعيشها إنسان هذا العصر بشكل عام، والإنسان العربي بشكل خاص. فالأب الذي يبحث عن ابنه لا يستطيع أن يعثر عليه، فيضيع الابن إلى الأبد، ولعل حالة الضياع هذه ترمز إلى ضياع الأوطان، بينما ترمز الماتهة التي دخل فيها الأب وهو يبحث عن ابنه إلى التيه الذي يعيشه ناس هذه الأوطان.

لعل الأمر كذلك، ولعل الرواية تحتل رموزاً وتأويلات أخرى، لكننا بالتأكيد لا نريد أن نتف على طواهر الأمور وإنما نسمى للفصوص في بواعثها، كما تسعى إلى إعادة تشكيل الواقع على نحو رمزي، دون أن تترك في ماتهة الفموض الشامل.

ولعل عنوان الرواية لا يخلو من الرمز أيضاً فبطن الحوت عنوان مناسب لحالة الضياع التي تبدو أبدية، وقد داب الناس على تسمية الذين يستأثرون بالمال والسلطة ويتركون غيرهم للجوع والتيه بالحيثان، فهذا الأب يشم رائحة ابنه، ويشترى له الحلوى، ويتفيل نفسه وهو يحكي له قصة نبي الله يونس الذي ابتلعه الحوت، ص ١٣١.

وحيث يصل بطل هذه الرواية إلى أن الحلول على الأرض باتت مستحيلة أو شبه مستحيلة، نجده يلجأ إلى العالم الآخر بمعنى أنه يتجاوز الأرض إلى اللجوء للسماء.

ومثل هذا الأمر ينكرنا برسالة القفران لأبي العلاء المعري، كما ينكرنا بالكوميديا الإلهية لدانتى، حيث لجأ أبطال أبي العلاء، ثم أبطال دانتى من بعد إلى العالم الآخر لمحاورة الماضي والحاضر.

وفي رواية بطن الحوت المؤلفها الدكتور محمد التازي يتجلى اللجوء إلى العالم السماوي في الفصل الأخير من الرواية، بعد كل ذلك الصمود والمرور بالطوايق والقاعات حسبت نفسي قد وصلت إلى ضان السماء، فكانني كنت أصعد برجاً من الأبراج أو ناطحة من ناطحات السحاب.. حتى بعد ذلك الصمود صاوت الصعود من طابق إلى طابق، وفي كل طابق كنت أجد نفسي في قاعات رأيت فيها العجب العجيب، ص ١٣٩.

ولعل خاتمة الرواية لا تخلو من دلالة، حيث يقول الراوي: موضعت يدي في جيبي أبحث عن الهاتف المحمول فلم أجده.. بقيت أمشي وأنا أتأدب، صديق.. عتيق، ص ١٤١.

وبطبيعة الحال فإن اللجوء «عتيق» دلالاته أيضاً، فكلمنا تقدم الإنسان في متجزاته العلمية والتكنولوجية اعتقد أن ذلك التقدم في مصلحته، لكنه لا يلبث أن يجد كثيراً من مظاهر التقدم تقوده من متاعب إلى متاعب.



## «بطن الحوت»

لـ محمد عز الدين التازي

بدهم من وزارة الثقافة في المملكة المغربية صنرت رواية جديدة بعنوان بطن الحوت، للمؤلف محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٢٢) صفحة، ولم تحمل فصول الرواية عناوين خاصة، ولكنها جاءت مرقمة من (١) إلى (٣٠).

يبدأ الدكتور محمد عز الدين التازي روايته على هذا النحو: «صعدنا الحافلة أنا وأم كلثوم وولدتنا عتيق وسط زحام شديد.. تحركت ببطء، ثم انطلقت بسرعة وهي تندفع، تقدمت أم كلثوم نحو الوسط، بقيت أنا وعتيق في



الأدباء: باحث وثقافة أدبي، ومهتم بقضايا التربية والتعليم، وهو من مواليد عام ١٩٦٤، وعضو في اتحاد كتّاب المغرب، كما أنه عضو في اتحاد كتّاب الانترنت العرب.

ولتذكرنا قصائد هذا الديوان بالموشحات الأندلسية من حيث بعض إيقاعاتها وأجوانها الشعرية، لكننا بالمقابل لا نستطيع أن نصفها بالموشحات، ذلك أن للموشحات قوانينها الخاصة.

ومثل هذا الاقتراب من الموشح دون الالتزام بقوانينه الشعرية يعطي هذا الديوان نكهة خاصة، كما يعطيه ميزة الخصوصية: خصوصية الشاعر في اختيار اللون الشعري الذي يريد.

القصيدة الأولى في هذا الديوان جاءت بعنوان «ذات حب» وفي الصفحة الأولى منها يقول الشاعر:

ذات حب عبر  
لم يغب لحظة  
أو غفا من كبر  
هو ذا الطيف عاد  
لمست أنساه  
من فيضه الغامر  
كالنهر  
عاد في رحلة  
لم يطل نبضها  
واكتفى..  
بالأثر  
هلمي.. يا عيون السماء  
واحتمي بالمطر  
في سلا

والذا عرفنا أن (سلا) هي المدينة التي ولد فيها الشاعر، فإن هذا أيضاً مما يذكرنا بالموشحات، حيث نجد في الموشحات ذكراً للأماكن، وحنيناً لها.

ونجد الشاعر في قصيدة «ماء الروح» يقف ضد الدمار والحرب الذي بات مشهداً متكرراً في كثير من البلدان العربية، والذين ينتسبون في مثل هذا الدمار هم برأي الشاعر من العمى الذين لا يميّزون حقائق الأمور.

وينهض هذا الدمار  
بغير عيون  
كليل عيون مشاغب  
يلوح سوداً  
على الأفق في غير مسمى

عنيم الكواكب  
يرصع جهاراً  
أنا الموت  
قاهرهم ص ١٩.

جملة القول: إن ديوان «أطياف مائية» للشاعر أحمد زئبير يستحق القراءة، والاهتمام النقدي، لما فيه من تجديد وإبتكار، سواء أكان ذلك على صعيد الصورة الشعرية، أم على صعيد الإيقاع الموسيقي الذي يبدو متجداً.

✦ كاتب وإعلامي أدبي  
ahmed\_nuaimi@yahoo.com



## «أطياف مائية»

لـ «أحمد زئبير»

عن دار أبي زرقان للطباعة والنشر في الرباط، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «أطياف مائية» للشاعر الدكتور أحمد زئبير.

تقع هذه المجموعة في اثنتين وثمانين صفحة، وتضم جملة من القصائد، هي: ذات حب، مدارات شمس، شنو هارب، ماء الروح، سر الظلال، مثل غيمة، مساء صغير، فراغ أبيض، شظايا حروفه، نهر التهام، خلف المصاب، ماء البوح، فيض السؤال، ومضة برق، وأطياف مائية.

ومصاحب أطياف مائية الذي يحمل الدكتوراه في

# الأخيرة



## نها الحرية

أما أن لهذا العربي أن يتنفس حريته، بحرية كاملة لا منقوصة؟

منذ أول تدوين على رقم، وحتى آخر نبضة زر على جهاز كمبيوتر لكاتب ما، قبل ومضة من الآن، يسجل التاريخ في المنطقة العربية، أشكالاً مختلفة من الاضطهاد والقمع والكبت، ثم انتاجها في النص الثقافي العربي، بوصي مدير او معقوفة تقودنا الى أن الانسان الذي لم يعرف طعم الحرية، لا يمكنه إلا أن ينتج نصاً ووعياً غير حزين، مهما مشقهما بمفردات الحرية ومهما لوثهما بتنظيرات الحرية، ويشهد النص الثقافي على أنه ظل مرتعنا، حتى في القصص تجليات منتجيه لأدبيات الحرية، على اللاحرية، وأن نصنا الخلق المشغول برغبة شوفية لانتاج وبى بالحرية ومشقاتها، ما هو الا نص مسكون بالخوف والرقابة والتعلق، والمداواة للمجتمع والسلطة ومتلبسا بتقية تحمي ظهوره وصدره كما يتوهم.

إن نصنا الثقافي لا يفصح عن قوة معطاه، ولا عن أصالته، ولا عن حاجة المحكوم العربي، لأن يكون قادراً على أن يصوغ كينونته الفردية والجماعية بقوة تستشعر وجوده ومعناه وقيمه وإدراكه لانسانيته، وهضيلته في أنه ما زال ينتج الحياة، ويسوغ وجوده بالانتاج والفعل والإبداع والرفاء.

وحتى لا نظلم انفسنا ولا نفع تحت طائلة جلادي الذات العربية وما أكثرهم، وقد اكون واحدا منهم، فليس امامنا إلا أن نجلس وراء جهاز الكمبيوتر، ونذوق فقط قائمة الامتومات المطلوب منا أن نبتعد عنها، ونحن ننتج نصنا الابداعي ونصنا الثقافي ونصنا الحضاري، وسنجد انفسنا امام رزمة هائلة من البود التي لا طائل لنهايتها، تسرد لنا، صوغها من الوان المتع والقمع والتحرير والعبق والقوانين الشاذة التي تحدد كمية الهواء المسموح لنا تنفسها، او عدم تنفسها، وما الى ذلك من بود، يبدو بعضها في العصر الحديث مثارا للمتندر والتفكك والسخرية.

ولنتوقف قليلا عند منظومة التحليلات التي تروج لها كمتقنين، وتفضي في جل معطاها، إلى أننا نعيش ازمة وصي... وازمة ثقافة.. وازمة حضارة.. الخ من الازمات، والتي ايضا لا تريد أن تنتهي مثل قائمة بود المنوعات في حياتنا، لنفهم ان ما نعيشه من ازمات هو بسببنا نحن، وبسبب عدم قدرتنا على فهم الحرية، هكذا ويكل بساطة . وبسبب عدم تمكننا من الدفاع عن الحرية في داخلنا، وفي خارجنا وفي محيطنا، ولأننا نتعلق بالخوف ونعيش رهاب الوان شتى من السلطات تبدأ بسلطة السياسي ولا تنتهي كما يعتقد بعضنا عند سلطة العشيرة والقبيلة والدين والمجتمع الذي خرجنا من بين قيوده، لندخل في زنازينه، لنصل الى منظومات هائلة من السلطات التي تترىب بنا كلما أردنا أن نتنفس ونصنع وجودا حقيقيا، يؤكد على معنى إنسانيتنا ويمنحنا الحق في أن نعيش الحياة التي تمنحنا إياها الله، بكامل جمالها.

نعم نحن نصنع نصا، مشحونا بالخوف، بالقمع، برهاب السلطات، نصا مسكونا بتوق للحرية، لا بالحرية، نصا مستبدا، باهتا، مخلخل، متماهيا مع الحالة التي استبدت بنا، فصرنا جزءا من رطانتها، نهجي كلماتها البائسة، وبغير القدرة على ترجمة حاجتنا لأن تكون احرارا حقيقيين، نحكم للحياة في منطوقها الازلي، ولقوانين الانسانية التي تمنح الحياة معنى وإفيا عن الحياة..

